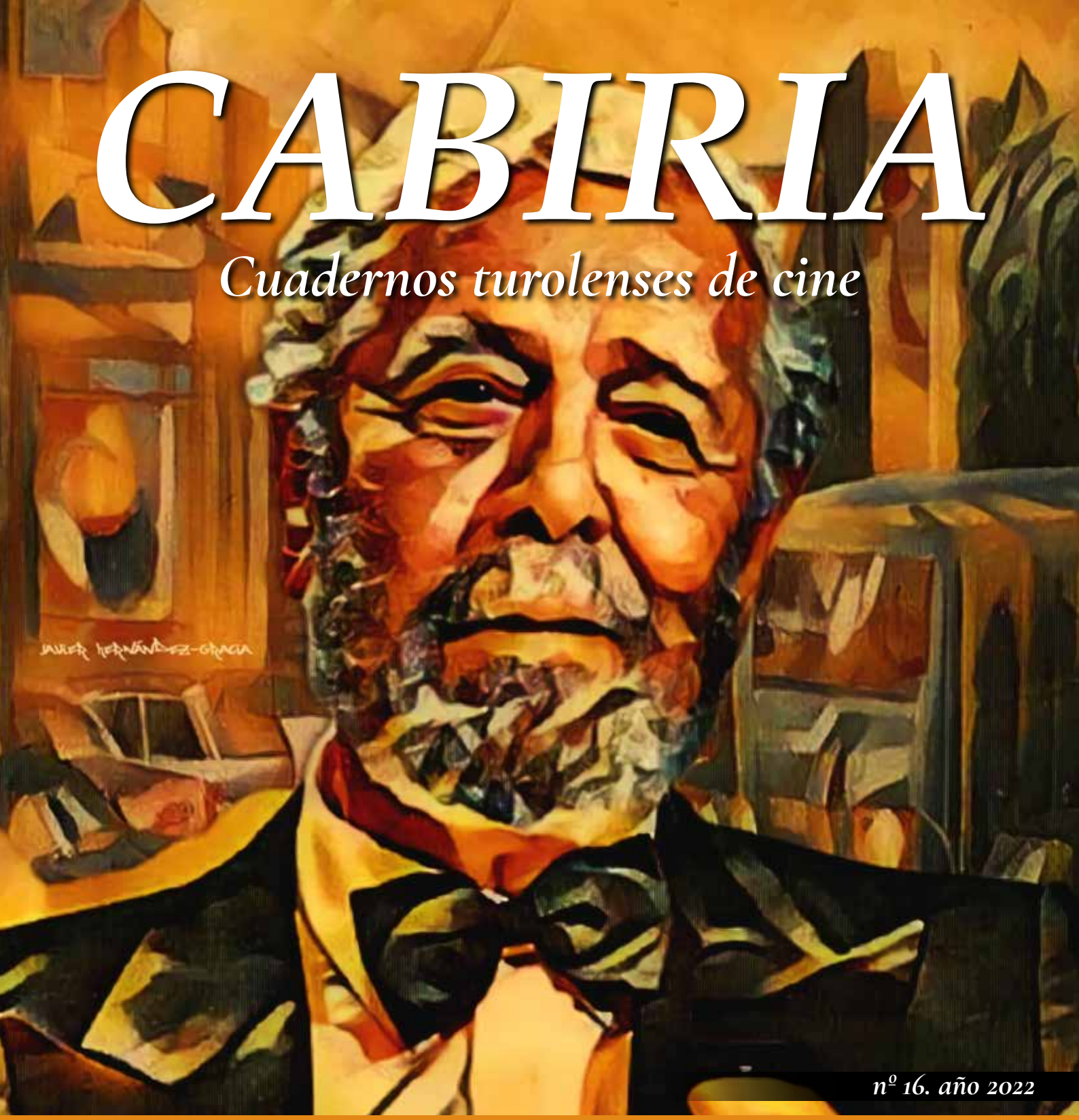
CABIRIA

Cuadernos turolenses de cine



nº 16. año 2022

Rafael Maluenda • Áurea Ortiz • Clemente de Pablos • Paco Martín • Ángel Gonzalvo • Antonio Zapater • Juan Villalba
Serafín Aldecoa • Nacho Navarro • Gonzalo Montón • Pilar Pedraza • Javier Hernández-Gracia • José Baldó • Elena Gómez
Carlos Gurpegui • Javier Hinojosa • Toni y Germán Alcaine • Salvador Cored • Mario Daganzo de Aizpurúa • Carlos Salvador

CABIRIA

Cuadernos turolenses de cine

CABIRIA
Cuadernos turolenses de cine
Número 16. Año 2022
ISSN 2171-3529
Depósito Legal: TE 23/2004

Coordinación y edición:
Maravillas Teruel, S.L.
Nacho Navarro Asún

https://cinemaravillas.com/cabiria

Director:
Gonzalo Montón Muñoz

Consejo editorial:
Nacho Navarro Asún
Gonzalo Montón Muñoz
Carlos Gurpegui Vidal
Paco Martín Fernández
Javier Millán Agudo
José Baldó García
Juan Villalba Sebastián
Elena Gómez Martínez
Javier Hernández-Gracia
Roberto Sánchez López

Foto de portada:
Javier Hernández-Gracia, *Retrato de Luis García-Berlanga Martí*. Óleo y acrílico sobre lienzo

Ilustraciones:
Toni Alcaine y Germán Alcaine

Patrocinada por el Instituto de Estudios Turolenses de la Diputación Provincial de Teruel.
Con la colaboración del Gobierno de Aragón.

Diseño e impresión:
Terueligráfica
Pq. Ind. San Blas, 15 • 44195 TERUEL
www.terueligrafica.com

Recepción de colaboraciones:
Cine Maravillas
C/ San Miguel nº 5 • 44001 Teruel
cinemaravillas@gmail.com
(Deberá indicarse la forma de contacto con el remitente)

Esta publicación forma parte de las actividades culturales de la Sala Maravillas de Teruel.

No se permite la reproducción, almacenamiento o transmisión totales o parciales de esta revista, incluido el diseño de la cubierta, por ningún medio o procedimiento, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del copyright, excepto citas siempre que se mencione su procedencia. Las imágenes que acompañan los textos son cartel y fotogramas que pertenecen y distribuyen las productoras para su difusión en medios y publicaciones especializadas, o son propiedad de los profesionales del cine.

SUMARIO

EDITORIAL 05

BERLANGA
- Recorrido en plano secuencia por la producción de *Berlanga!!* 07
  Rafael Maluenda
- Lo berlanguiano más allá de Berlanga: su huella en el cine español 13
  Áurea Ortiz Villeta

CHOMÓN Y BUÑUEL
- La música en el cine de Segundo de Chomón 21
  Clemente de Pablos Miguel
- Crónica del V Rally Desafío Buñuel 25
  Paco Martín Fernández

CINES TUROLENSES DE ANTAÑO
- El cine y los cines de Híjar 35
  Ángel Gonzalvo Vallespí
- Samper de Calanda: Historias de nuestros cines 43
  Antonio Zapater Fandos
- Los cines de Sarrión: González y Jarque 49
  Juan Villalba Sebastián
- El Salón Parisiana, primer cine estable en Teruel 55
  Serafín Aldecoa Calvo
- El cine Las Vegas, de Montalbán.
  Una ventana de color en un mundo gris 63
  Nacho Navarro Asún-Gonzalo Montón Muñoz

MIRADAS
- Ángel García del Val y el silencio de Dios 69
  Pilar Pedraza Martínez
- Adoración por la estrella. De Gloria Swanson a Whitney Houston, de *Sunset Boulevar* a *El guardaespaldas* 75
  Javier Hernández-Gracia
- El topo 81
  José Baldó García

EXPERIENCIAS
- Entrevista a Ana Asión: La Tercera Vía como tránsito del imaginario fílmico español 85
  Carlos Gurpegui Vidal
- Crónica del rodaje en Teruel del cortometraje *Goya 3 de mayo*, de Carlos Saura 91
  Javier Hinojosa Yagüe
- El sueño de una vida, cumplido en los Premios Feroz 97
  Salvador Cored Orús

ANÁLISIS FÍLMICO
- Alienígenas en el cine: una invasión invisible 101
  Elena Gómez Martínez
- Tú no has visto nada en Hiroshima 119
  Mario Daganzo de Aizpurúa Freixa
- Mis queridos monstruos: Guillermo del Toro vs Álex de La Iglesia 125
  Carlos Salvador Martín

EL CINE NOS DA VIDA

En esta nueva publicación de *CABIRIA. Cuadernos turolenses de cine* seguimos recuperando la memoria de las antiguas salas de cine en la provincia de Teruel. También dejamos constancia del último Rally Desafío Buñuel, consolidado ya en nuestra capital y convertido en un referente del estímulo a la creación cinematográfica; ahora se llevará a México gracias a un hermanamiento cultural que se acaba de confirmar con la ciudad de Tepis, capital del estado mexicano de Nayarit, donde crearán un festival de similares características y con la misma marca que el turolense.

De igual modo, dejamos constancia del rodaje el año pasado, en la ciudad de Teruel, de un cortometraje del veterano realizador oscense Carlos Saura sobre el famoso cuadro *Los fusilamientos del 3 de mayo*, de Francisco de Goya, fruto de la labor realizada por la plataforma Teruel Film Commission, que atrae rodajes de audiovisuales a nuestra provincia, convirtiéndola en un gran plató de cine. Igualmente, tienen cabida en este número las habituales entrevistas a personajes relacionados con el mundo audiovisual e interesantes análisis sobre directores, películas y géneros cinematográficos.

CABIRIA abre definitivamente la puerta, en este nuevo número, a la colaboración con importantes entidades culturales, como la Filmoteca española y el Instituto Valenciano de Cultura; ya iniciamos la relación con Valencia el pasado mes de enero en la Sala Maravillas en la presentación de la revista, pues se acompañó con la proyección de una copia, restaurada por el Archivo Fílmico de dicho Instituto, de *El negro que tenía el alma blanca*, largometraje de 1926 dirigido por Benito Perojo y en el que Segundo de Chomón intervino con algunos de sus ingeniosos trucos.

Gracias a la Filmoteca española, esta vez engalanamos la presentación con la proyección de *Esa pareja feliz* (1951), codirigida por Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, quien ya fue homenajeado en 1990 durante la celebración de la IX Semana Internacional de Cine de Teruel. Ese año se proyectaron en el Teatro-Cine Marín algunas películas berlanguianas, y el Instituto de Estudios Turolenses editó un librito monográfico sobre Berlanga. Los turolenses pudimos disfrutar entonces de su presencia y de algunos de los actores que trabajaron con él, como Agustín González y José Luis López Vázquez. Ahora le reservamos a este director valenciano y universal un espacio en nuestra revista para festejar que el año pasado fue el centenario de su nacimiento; a él le dedicamos también la portada.

A pesar de la competencia inexorable ejercida por las plataformas digitales, las salas de cine resisten como pueden, proyectando las películas de estreno con la máxima celeridad; es el caso de la Sala Maravillas, alma máter de esta publicación, que el próximo año cumplirá el cuarenta aniversario de su apertura en 1983; ya avanzamos que vamos a preparar una edición muy especial.

RECORRIDO EN PLANO SECUENCIA POR LA PRODUCCIÓN DE *BERLANGA!!*

Rafael Maluenda

El guionista y director del documental sobre Luis García Berlanga, realizado con ocasión del centenario de su nacimiento en 2021, nos explica los ímprobos esfuerzos que tuvo que realizar para materializar este proyecto tan querido.

Pues, señor…, podríamos empezar nuestra historia *in media res*, en un momento determinante, cuando escuché estas palabras: "Rafa, esta película debe hacerse, y vamos a sacarla adelante". No puedo expresar cuánto me alegró la valentía de Regina Enguídanos-Coronel, porque suelo tener presente una frase de Guillermo del Toro en el sentido de que el estado natural de una película es que no exista, y el trabajo del cineasta es una lucha constante contra esa no existencia hasta materializar el proyecto; a menudo en vano, pero no implicarse supone garantizar la ausencia de película.

Esta determinación de Regina llegó en un momento, en diciembre de 2019, en que el proyecto estaba prácticamente abocado a un limbo. Tras más de dos años en manos de otra productora que no había encontrado la forma de levantar la película, estábamos en un punto muerto. Regina estaba involucrada como productora asociada y, vista la pérdida de interés por parte de la productora anterior, rescató mi proyecto, recomprando generosamente los derechos con la concurrencia igualmente generosa de David Celma, que se unió como productor ejecutivo. Casi de inmediato se sumaron a la producción Ana Arrieta y Manuel Soria, y el proyecto inició su marcha sin pérdida de tiempo. En vísperas del Año Berlanga, nos sentíamos esperanzados con la idea de que la sensibilidad institucional podría impulsar nuestras velas, si bien con todas las cautelas, puesto que las exigencias de financiación y calidad iban a ser, lógicamente, muy altas. El impulso institucional llegó, en cascada, de la Generalitat Valenciana, del Ayuntamiento de Valencia, de la Diputación de Valencia, del Ayuntamiento de Peñíscola, y del Ayuntamiento de Pozuelo de Alarcón; de la televisión pública valenciana, À Punt, y también de RENFE.

Rafael Maluenda, en el centro, rodeado por los actores Antonio Resines, Silvia Marsó y Guillermo Montesinos. Foto de David Celma.

En vísperas del Año Berlanga, nos sentíamos esperanzados con la idea de que la sensibilidad institucional podría impulsar nuestras velas

El proyecto

La primera de las decisiones a tomar con respecto al proyecto fue, como es natural, un ejercicio de renuncia: el trabajo de prescindir de todas excepto una de las películas posibles sobre nuestro inabarcable genio Luis García Berlanga. Luis fue mi maestro, quien me ofreció el acceso a esta profesión, que yo anhelaba desde que tengo memoria. Trabajé en sus tres últimas películas, colaboró conmigo en mis desempeños como director del *Festival Internacional de Cine de Valencia – Cinema Jove*, y nos unió una gran amistad hasta su fallecimiento, en noviembre de 2010. De hecho, era yo de los escasos amigos que persistían en las visitas a su casa de Somosaguas, cuando ya no salía a la calle. De modo que había infinidad de historias que podrían dar forma a una película documental sobre Berlanga, varias de ellas de carácter personal. Y, sin embargo, lo personal se vio arrinconado desde la primera de mis versiones del guion, para más tarde desaparecer sin apenas rastro. Porque, dadas las dificultades para poner en pie cualquier proyecto cinematográfico, sentía –y creo que los productores conmigo– que nuestra primera responsabilidad era presentar a Luis García Berlanga.

"Bueno, ya todo el mundo conoce a Berlanga" –se me decía constantemente–; y a mí se me hacía cada vez más evidente que no; "todos conocen ya sus películas" –una impresión falsa–. Era verdad que, desde mi generación hacia atrás –tengo ahora cincuenta y cuatro–, todo el mundo en España conocía que existía el cineasta Luis García Berlanga; quien no había visto *Bienvenido Mister Marshall* había reído con *La escopeta nacional*, o con *La vaquilla* –que habían sido grandes éxitos–, y viceversa; Berlanga había sido en vida muy conocido –y hasta muy popular–, incluso a nivel internacional, pero la memoria es flaca, y además había que contar, sobre todo, con un enorme abismo generacional en el que no media un puente con cualquier cosa ocurrida antes de ayer por la tarde. Incluso entre muchísimos estudiantes de cine –puedo hablar de guion, concretamente–, el nombre de Berlanga se había convertido ya en un eco lejano… Como, por otra parte, los de Orson Welles, Hitchcock o John Ford; no digamos ya Murnau, Lubitsch, Ophuls o Mizoguchi; pienso en lo vertebradora que resultaba culturalmente la RTVE de los setenta, ochenta y noventa, en contraposición con las orejeras del algoritmo.

"Bueno, ya todo el mundo conoce a Berlanga" –se me decía constantemente–; y a mí se me hacía cada vez más evidente que no

Por otro lado, con el advenimiento en 2021 del Año Berlanga para celebrar su centenario, eran constantes las referencias al "más grande de los cineastas españoles", al "maestro de maestros", al "genio de la comedia española", al… En fin, nada que no tuviera verdad, pero sentíamos que casi siempre se trataba de frases que el oyente debía asimilar en un acto de fe. En raras ocasiones se intentaba explicar por qué; qué hace de Berlanga el gran cineasta que es, no sólo en el ámbito de nuestro cine, sino a nivel universal. Por lo tanto, sentía que, dadas las posibilidades de difusión de una película documental, cualquier enfoque personalista del proyecto debía ceder paso a la exposición de un Berlanga esencial que, a la vez, estimulara la profundización en su figura y en su obra, tanto en estudiosos e historiadores como en un público infinitamente más popular –porque todos ellos, público y especialistas, coinciden en disfrutar de sus películas–; aunque, efectivamente, nuestro proyecto iba a presentar también episodios de su vida y análisis de su obra poco o en absoluto conocidos.

El director Fernando Trueba. Foto de David Celma

La forma

Teniendo claros los contenidos, no después sino al tiempo, fue concretándose la forma; porque saben los cineastas –y los escritores, y los pintores, y…– que no es algo que se impone al fondo, sino que este reclama su propia forma, y el cineasta debe permanecer atento para permitir que esta emerja naturalmente. Así que, tratándose de Berlanga, el tono humorístico se impuso de inmediato: Luis nos habría reprochado un homenaje solemne, y por tanto habíamos de lograr una atmósfera de celebración un tanto relajada; pero que queríamos un homenaje, de esto no habría duda, y por tanto había que hacer ejercicio de honestidad con el espectador y no ocultarlo: por esto nuestro título iba a ser *BERLANGA!!*; así, en mayúsculas y con signos admirativos –por más que no he conseguido hasta el momento que medio alguno ni redes sociales reflejen el título tal y como fue concebido–. Pero ojo, que la idea de homenaje no implica necesariamente la de hagiografía; de hecho, no evité la invitación para ser entrevistados a algunos cineastas que, en principio, parecía que podían ser críticos con la obra de Berlanga o con alguno de sus aspectos; pero ocurrió que, para cuando llegó el momento del rodaje, habían revisado la obra del genio y se habían rendido a la evidencia, redescubriendo al "cineasta más libre y moderno". De modo que no logré voces contrarias, aunque tampoco rehuimos temas que pudieran parecer espinosos a la cotidiana dictadura de lo políticamente correcto. ¡Menudo homenaje a Berlanga, de haberlo hecho!

Que queríamos un homenaje, de esto no habría duda, y por tanto había que hacer ejercicio de honestidad con el espectador y no ocultarlo

Junto al imperio del humor sobre nuestro particular universo cinematográfico, vino de inmediato la idea de una película coral, como lo es el propio cine de Berlanga: muchos personajes que se cruzan, que entrechocan, que hablan casi a la vez y que incluso se pisan las frases. Esto iba a exigir una descomunal labor de montaje, de ritmo, de inteligibilidad. En palabras de Daniel Monzón tras ver la película acabada, "cada uno aportando su peculiar personalidad y mirada, aportando luz a ese puzzle misterioso que es el 'Ciudadano Berlanga'"; me parece que la sabiduría de Daniel refleja muy bien nuestras intenciones a partir del resultado; de hecho, una de las mayores aportaciones al proyecto una vez acabado es la entrevista con Daniel; eso sí, con respecto a su alusión a esa idea del "Ciudadano Berlanga", tengo para mí que, en nuestro caso, el *rosebud macguffiniano* está menos enfatizado, menos evidente, más entre líneas –o entre secuencias–…

Que nuestro planteamiento iba a ser totalmente cinematográfico fue algo incuestionable desde el origen del proyecto: los recursos narrativos a nuestra disposición debían mirarse en el espejo berlanguiano; no tanto para imitarlo, que sería un vano sinsentido, como para evocarlo.

Santiago Segura durante el rodaje del documental. Foto de David Celma

Cada entrevista debía convertirse, más allá de su aportación sobre Berlanga, en un retrato del propio entrevistado: su gestualidad, su contención o su entusiasmo, su vocabulario, su expresividad… Teníamos en cuenta que íbamos a reunir a un grupo[1] con personas que estaban tras varias de las más importantes obras maestras de nuestro cine, reconocidos por el público y la crítica, y respaldados por muchos premios, de los Goya a los Oscar, pasando por los principales festivales del mundo. De modo que, en sí, ese era otro valor de nuestra película.

La participación de Alexander Payne fue un objetivo desde el primer momento; quizá el primero, porque esa mirada desde otra cultura sobre nuestro cineasta resultaba muy enriquecedora. Había leído, con ocasión del estreno de *Nebraska*, de su admiración por el autor de *El verdugo*. El ganador de sendos Oscar al Mejor Guión por *Entre copas* y por *Los descendientes*, enumerado por Scorsese entre los cinco o seis cineastas más relevantes, cuenta con una filmografía que emparenta de algún modo con la de Berlanga; es, sin duda, otro tipo de humor, pero tampoco esconde los anhelos y miserias que mueven a sus personajes.

En la medida en que los procesos de producción de sus películas contribuían a revelar el carácter de Berlanga, la presencia de colaboradores como Sol Carnicero y los hoy también directores Josetxo San Mateo y Miguel Albaladejo garantizaba esta aportación. Como las de sus productores: José Vicuña (de *La escopeta*… a *La vaquilla*), y José Luis Olaizola y Pepe Ferrandiz (de *Moros y Cristianos* a la última, *París Tombuctú*). Y también contamos con la participación especial de Enrique Cerezo, no sólo porque produjo a Berlanga el cortometraje El sueño de la maestra, sino como propietario de los derechos de la mayor parte de sus películas. Cerezo realiza una labor ingente de recuperación de nuestro cine, dándole nueva vida digital con sofisticados equipos, logrando que la imagen se vea como si las películas se hubieran rodado ayer. Su colaboración con las de Berlanga ha sido, naturalmente, imprescindible para nosotros, pero asómense a su plataforma, FlixOlé, y vean cuánto ha logrado con gran parte del cine español, que ahí está vivo, renovado y accesible; un amante del cine puede vivir feliz en FlixOlé.

[1] Aquí sus nombres, alfabéticamente ordenados: Miguel Albaladejo; Jaime Chávarri; Juan Manuel Chumilla-Carbajosa; Joaquín Climent; Borja Cobeaga; Luis Alberto de Cuenca; Pepe Ferrándiz; Fernando García Berlanga; José Luis García Berlanga; Manuel Gutiérrez Aragón; Tony Isbert; José Lifante; María Jesús Manrique; Alicia Mariño; Silvia Marsó; Luisa Martín; Guillermo Montesinos; Daniel Monzón; José Mota; José Luis Olaizola; Alexander Payne; Paco Plaza; Gracia Querejeta; Antonio Resines; Esteve Riambau; Javier Rioyo; Josetxo San Mateo; Santiago Segura; Kepa Sojo; Gonzalo Suárez; Fernando Trueba; Enrique Urbizu; José Vicuña.

Rodaje del documental 'Berlanga!!'. Foto de David Celma

Contamos con la participación especial de Enrique Cerezo, no sólo porque produjo a Berlanga el cortometraje "El sueño de la maestra", sino como propietario de los derechos de la mayor parte de sus películas

La familia de Luis García Berlanga fue un apoyo determinante desde el origen del proyecto, y tanto su esposa, María Jesús Manrique, como sus hijos, José Luis y Fernando García-Berlanga, nos ofrecieron su testimonio. Mantenemos una amistad ya de muchos años. Eché de menos las aportaciones que también habrían dado los añorados Jorge y Carlos Berlanga –que también son García-Berlanga, si bien firmaban sus obras sólo con Berlanga–.

¿Y dónde íbamos a rodar? Pues el criterio mantenido para las demás decisiones era igualmente válido para nuestras localizaciones: en la medida de lo posible, en los lugares que tenían que ver con Berlanga, y así fue casi siempre –salvo por algún que otro espacio neutro, cuando obligaban las dinámicas lógicas del rodaje documental–. De todas esas localizaciones, la ciudad de Peñíscola se convirtió en un enclave capital, por haber dado vida al imaginario pueblo de Calabuch en dos títulos imprescindibles de la filmografía de Berlanga, con todo su significado en dos momentos determinantes de su obra. También tenía sentido especial para mí rodar con María Jesús en su casa familiar de Somosaguas, el lugar en el que tantas veces les había visitado; la generosi-

dad habitual de María Jesús cobró nueva dimensión al abrirnos sus puertas en momentos especialmente complicados. La casa ya no existe, y María Jesús nos dejó de puntillas en este agosto de 2022; pero, en lo que respecta a nuestra película, sigue habitando su *parcela* de Avutarda, 2, en la que construyó con Luis su casa y su hogar.

Cruza la estructura de nuestra película un episodio intermitente protagonizado por varios actores berlanguianos, que son, por orden de aparición, Antonio Resines, Guillermo Montesinos, Joaquín Climent y Luisa Martín, que mientras se dirigen al rodaje de nuestra película pasan por algunas situaciones… sí, digamos que berlanguianas. Estos episodios encierran guiños que el espectador más experto identificará con momentos del cine de Luis; pero no teman el no tan experto ni el directamente inexperto: podrán seguir la peripecia independientemente del conocimiento de estas claves.

Los actores Antonio Resines y Guillermo Montesinos durante el rodaje del documental sobre Berlanga. Foto de David Celma

Postproducción

Al terminar el rodaje, según me informaba el montador, Santiago Clariana, contábamos con unas once horas de material, y nos zambullimos en él sin pensarlo. Podríamos montar una miniserie de seis capítulos, ampliando campos que lógicamente no caben en nuestra película: sus colaboradores, actores, la misma historia del cine español…; comentado con Regina, parece una seria posibilidad. Siguiendo la línea cronológica de la vida de Luis, llegamos a tener un montaje que, sólo con entrevistas, duraba tres horas cuarenta y siete minutos, a partir del cual fuimos dando forma a piezas, depurando, ajustando, imprimiendo ritmo… Durante las dos primeras semanas, íbamos dejando espacio para el material de archivo de Televisión Española con entrevistas a Luis, que debía entrelazarse con el rodado por nosotros y con las imágenes de sus películas. Durante la tercera, recibimos la llamada consternada de Regina: los entonces responsables de documental en Televisión Española, finalmente, ni participaban en la producción ni colaboraban cediendo las imágenes; cada minuto que utilizáramos de su archivo debía pagarse a tres mil quinientos euros más IVA; cada minuto, sí. Impensable que nuestro presupuesto pudiera soportarlo. ¿Qué hace un cineasta ante el impacto de una contrariedad como esta? Pues no queda otra que asumir cuanto antes que hay que hacer los cestos con los mimbres que tienes, y ponerse a ello. Si el montaje de un documental es siempre un camino de búsqueda, en nuestro caso lo fue de manera especial; naturalmente, hubo que rehacer en parte la estructura, rodar conmigo algún material adicional para cubrir algún que otro hueco importante que tendría que haber explicado el propio Luis, y pedí solo un minuto del Berlanga de TVE para utilizarlo como se puede ver en el documental. Es posible que esta contrariedad haya favorecido una mejor película, ¿quién sabe?

Rodaje del documental 'Berlanga!!'. Foto de David Celma

Llegó el momento de responder a la invitación de la SEMINCI de Valladolid para presentar allí la película. En el punto en el que estábamos del montaje, tuvo que ser lógicamente un *work-in-progress* (ni siquiera un *rough cut*); y allá fuimos, afortunadamente con la comprensión por parte del Festival, del público y de los medios de que se trataba de una versión en proceso. Pero nada evitaba mi sensación de que estábamos semi-desnudos, y viví la proyección como un atentado (involuntario) a mi pudor y como un acontecimiento auténticamente berlanguiano que se convertía en sí mismo en un homenaje al maestro. En esas condiciones, me resultó llamativo el buen impacto en los medios –que atribuyo en notable medida a la impecable labor de Sylvia Suárez–. El caso es que el trance se reprodujo, en semanas sucesivas, en Soria y Almería, donde nos trataron extraordinariamente. Me sentaba al final de la sala para percibir reacciones. Y, tras varias semanas encerrado a solas con ese *work-in-progress*, volvimos a la sala de montaje, dando con la estructura y los planos ya definitivos. Los procesos posteriores de mezclas, con la enriquecedora y sugerente aportación del sonido, y la música del maestro Luis Ivars, contribuyeron notablemente a la atmósfera de *BERLANGA!!*

El director Gonzalo Suárez. Foto de David Celma

Pendientes del estreno en cines, hemos tenido algunas experiencias con público, notablemente en Valencia, en los Cines Lys, donde hubo que aumentar el aforo habilitando una segunda sala. Sabemos que hemos hecho un buen trabajo, pero no por ello dejan de sorprenderme las risas en las proyecciones, las numerosas reacciones entusiastas, y aun los comentarios emocionados. Quienes vivimos los procesos no dejamos nunca de ver las costuras, pero evidentemente hay en las películas algo que se impone, algo con lo que, por encima de todo, el espectador establece contacto, algo que le interpela personalmente. Y en ello siempre opera algún misterio que quizá sea analizable, pero que prefiero siga siendo un misterio.

Llegó el momento de responder a la invitación de la SEMINCI de Valladolid para presentar allí la película

Mientras aguardamos el estreno, espero que este recorrido por algunas de las fases de producción de la película haya podido estimular su curiosidad. Si mis palabras, por más que profusas, no bastan, quizá requiera el refuerzo de algunos de nuestros sabios: ¿qué pintura del Museo del Prado remite al gran Gonzalo Suárez a la cueva de *El verdugo*? ¿Qué siente un maestro del humor como José Mota ante el cine de Berlanga? ¿Qué piensa Gracia Querejeta que hace de Berlanga un genio? ¿Qué encontró Santiago Segura al participar como actor en los rodajes de Berlanga? ¿Dónde está la grandeza técnica de Berlanga, según Enrique Urbizu? ¿Cuál es el lugar de Berlanga entre los grandes cineastas, en opinión de Fernando Trueba? ¿Quién es la misteriosa actriz berlanguiana que viaja hacia nuestro rodaje? ¿Qué quiso decir Luis al cerrar su última película, y con ello su carrera cinematográfica, con su enigmático "Tengo miedo. L." en su último plano? Añado la pregunta quizá más importante: ¿qué piensa usted, paciente lector, del Imperio Austrohúngaro.

Mientras aguardamos el estreno, espero que este recorrido por algunas de las fases de producción de la película haya podido estimular su curiosidad

LO BERLANGUIANO MÁS ALLÁ DE BERLANGA:

SU HUELLA EN EL CINE ESPAÑOL

Áurea Ortiz Villeta

La mirada única de Berlanga ya tiene un adjetivo propio: berlanguiano/a. En la vida real es fácil detectar situaciones a las que aplicar el término, pero el cine español, por más que reivindique su legado, parece haberse quedado en la superficie, en el caos y el humor negro, sin entrar en lo que hace imprescindible, antes y ahora, al cineasta: su enorme dimensión política y social, su capacidad subversiva.

¿Qué se puede decir de Berlanga que no se haya dicho ya? ¿Es posible decir algo, no ya nuevo, sino simplemente relevante a estas alturas? ¿Algo que no suene manido? En 2021 se celebró el Centenario Berlanga y se le dedicaron libros, artículos, congresos, documentales, programas de televisión y todo tipo de actos, que se unieron a lo mucho ya publicado y dicho sobre el valenciano, quizá uno de los directores españoles más estudiados, por razones obvias e incontestables, dada su inmensa importancia en la historia de nuestro cine y de nuestra cultura en general. Y eso está muy bien, un cineasta que ha logrado que su apellido y su mundo se conviertan en un adjetivo se merece todo eso y más. Tal vez, además de proponer a quienes leen estas líneas que vean, o vuelvan a ver según los casos, sus películas, que se mantienen muy vivas en pleno siglo XXI, valdría la pena hablar de dónde está su legado, de si esa mirada berlanguiana sobre la realidad sigue en nuestro cine. Vamos a ver algunos ejemplos.

Un intento de definir el cine de Luis García Berlanga diría que es el resultado de una particular mirada sobre la vida española que incluye el sarcasmo y el escarnio de quienes tiene poder en cualquier escala, desde un ministro hasta un notario, al tiempo que trata con compasión y complicidad a los parias de la sociedad, aunque no siempre, porque el paternalismo estaba absolutamente fuera de su visión. Todo ello se cuenta a través de un caos filmado en plano secuencia lleno de acciones diferentes donde todos hablan al mismo tiempo, con mucha atención al detalle y una mirada en principio realista. También hay amargura y melancolía, porque las historias que escribe y filma son siempre historias de fracasos, como él mismo no se cansó de explicar a lo largo de su vida. El fracaso de quien quiere o necesita conseguir algo y no puede, como los habitantes de Villar del Río en *Bienvenido Mr. Marshall*, o el de quien sí consigue lo que busca sin que eso solucione nada, como pagar la letra del motocarro y quedar a la espera del siguiente recibo que quién sabe cómo se podrá pagar, que le pregunten a Plácido. O el fracaso más grande y trágico de todos, el que nos contó Berlanga en *La Vaquilla*.

Su cine ha dado lugar a un adjetivo, berlanguiano, que, aunque no ha sido hasta 2020 cuando la Real Academia de la Lengua lo ha aceptado, viene utilizándose desde hace mucho y no solo en el campo cinematográfico. Cierto es que la RAE no se ha esforzado especialmente en la defini-

ción, que es una de esas que da vueltas sobre sí misma. *1. adj. Perteneciente o relativo a Luis García Berlanga, cineasta español, o a su obra. Estudios berlanguianos. 2. adj. Que tiene rasgos característicos de la obra de Luis García Berlanga. Una situación berlanguiana.* Vaya. ¿Y cuáles son esos rasgos? Pues serían algo así como una amalgama en la que está todo lo del párrafo anterior y en la que ocupan un lugar preferente términos como humor negro, sátira, crítica social, esperpento, sainete, coralidad, costumbrismo, ironía. El profesor de la Universidad Miguel Hernández de Elche, Ignacio Lara Jornet, afina bastante más en un artículo dedicado al término: "todo aquello que sucede en un ambiente de caos sainetero, sin sentido pero totalmente posible". Una de las mejores definiciones de lo berlanguiano la dio el actor Juanjo Puigcorbé hace unos años en una entrevista en el diario valenciano *Las Provincias*: «Dícese de la situación coral aparentemente caótica o esperpéntica donde los caracteres muestran o ponen en evidencia su monstruosidad sin categoría moral pero de una forma vitalista». RAE, aprende.

Fotograma de 'La vaquilla', de Luis García Berlanga

El cine de Luis García Berlanga es el resultado de una particular mirada sobre la vida española que incluye el sarcasmo y el escarnio de quienes tiene poder en cualquier escala

Esta de Berlanga también es una mirada que coincide con la de algunos coetáneos que, en pleno franquismo, allá por el final de los años cincuenta y la década de los sesenta del siglo pasado, se dedicaron a contar que la sociedad no funcionaba y que la miseria, económica y moral, campaba por todas partes. Unos años llenos de grandes películas y obras maestras que aún hoy nos siguen sorprendiendo por su calidad y su audacia, porque lo contaron en aquel tiempo bien difícil y concreto y, hoy en día, su mirada sigue siendo actual. Tenemos al italiano Marco Ferreri, con *El pisito* (1958), *Los chicos* (1959) y *El cochecito* (1960), o gran parte de la obra como director de Fernando Fernán Gómez, con *La vida por delante* (1958), *La vida alrededor* (1959) o *El extraño viaje* (1964). Habría que añadir aquí el humor desplegado por la revista satírica *La codorniz*, donde colaboró, por ejemplo, Rafael Azcona, figura imprescindible de todo lo que estamos hablando y cocreador de muchos de los grandes títulos del director valenciano. La obra de todos ellos y algunas más, como *El inquilino* (1958), de J. A. Nieves Conde, o *Atraco a las tres (*1962), de J. M. Forqué, tienen raíces profundas en el sainete, una de las gran influencias en el cine español desde sus inicios; también en el esperpento, la creación de Valle Inclán que tanto define una forma de ser de nuestro país; y en materia de humor absurdo, de la que se ha denominado la otra generación del 27: Edgar Neville, también cineasta fundamental de nuestro cine, anterior a la generación de Berlanga, Enrique Jardiel Poncela, Miguel Mihura, Ramón Gómez de la Serna, Tono, etc. Todo eso sin movernos del terreno de la comedia que es el territorio berlanguiano, porque fuera de ella nos dejamos a Juan Antonio Bardem o al Fernán Gómez más trágico de esa película extraordinaria que es *El mundo sigue* (1965).

En realidad, aunque lo parezca, no es fácil ser berlanguiano, todo el mundo se queda con la superficie: el caos, el barullo, el ruido, cierto humor negro o a veces violento. Pero no es eso o, más bien, no es solo eso. El peso de Berlanga es tan grande en el cine español, dada su combinación de cine popular (en el mejor y más noble sentido de la palabra), y una mirada agudamente crítica, que es difícil sustraerse de su influjo. Da la sensación de que cualquier comedia española tendrá inevitablemente algún rasgo berlanguiano, dado que lo berlanguiano surge de la observación de lo cotidiano y de un costumbrismo al que se le van sumando capas. En las celebraciones del Año Berlanga en 2021 ha sido habitual encontrar esta identificación entre la comedia española costumbrista y Berlanga, sin ahondar mucho más.

El peso de Berlanga es tan grande en el cine español que es difícil sustraerse de su influjo

La mayoría de los cineastas que vinieron después de Berlanga y que podemos relacionar con la obra del director valenciano comparten algunos de los rasgos que hemos comentado, pero no todos; el que echamos de menos siempre y el que más tiende a olvidarse es la gran dimensión política y social de su obra. Cuando Santiago Segura dice que Berlanga es su padre cinematográfico está reconociendo una deuda que tiene que ver con ese peso de Berlanga en la historia del cine español y con el humor negro y la carga esperpéntica en el retrato de cierta manera de ser, pero es imposible encontrar en su obra la crítica al poder que Berlanga ejerce de forma implacable, algo que define su cine y su mirada sobre el mundo y lo humano. Y, por ende, la incidencia política que tienen, y lo digo en presente porque la siguen teniendo, obras como *Plácido, El verdugo* o, incluso, *Todos a la cárcel*. El cine de Berlanga es subversivo, y no solo en una época en la que serlo era muy difícil: obras como *Plácido, El verdugo* o *La escopeta nacional* continúan siéndolo hoy en día. No veo forma de encontrar subversión ni crítica al poder en cualquiera de las cinco entregas de *Torrente, el brazo tonto de la ley* ni, mucho menos, en esas comedias de sobremesa de fin de semana que forman la saga *Padre no hay más que uno*. Lo berlanguiano aquí es solo apariencia.

Fotograma de 'Plácido', de Luis García Berlanga.

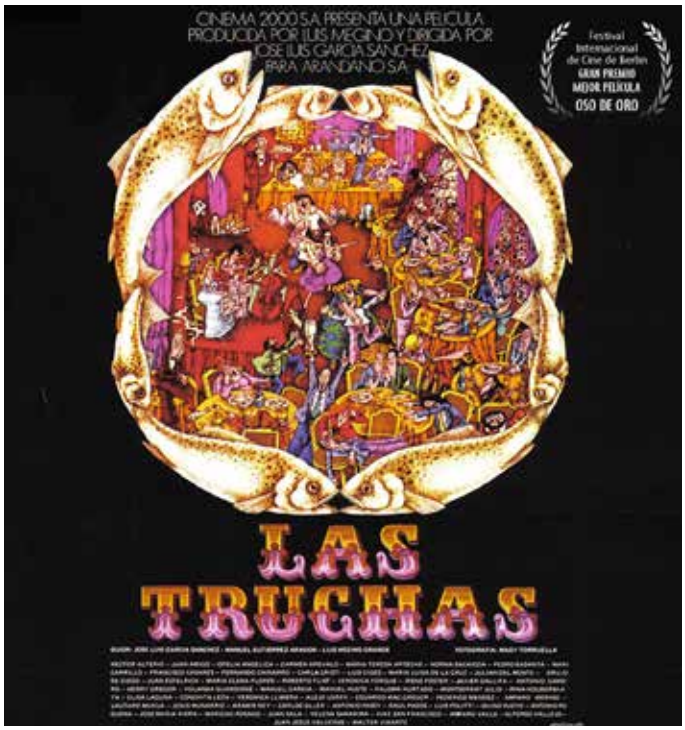
Como lo es, con algún matiz, en una serie que también suele recibir ese calificativo. Una serie que son dos, en realidad: *Aquí no hay quien viva* (2003-2006) y su continuación *La que se avecina* (2007-presente), ambas creadas por Alberto y Laura Caballero junto con Iñaki Ariztimuño en el primer caso y Daniel Deorador en el segundo. Entre *13, rue del Percebe*, Berlanga y Mariano Ozores van, hasta ahora, 18 temporadas y casi 300 episodios de caos sainetero, monstruosidad sin categoría moral, vitalismo y sin sentido, aquellos conceptos que hemos comentado al inicio de este texto. Hay una deuda con Berlanga, con Azcona y con toda esa gran comedia costumbrista de los años 50 y 60 de la que antes hablábamos, no hay duda, pero, aunque menos que en el caso de Segura, otra vez echamos en falta esa capacidad subversiva, ese darle la vuelta al orden de las cosas, ese ataque a la base a los mecanismos del poder y la represión que no faltan ni en los títulos más flojos de Berlanga.

Hay una deuda con Berlanga, c on Azcona y con toda esa gran comedia costumbrista de los años 50 y 60

Ya que estamos en el terreno de las series, costumbrismo, esperpento y humor negro encontramos también en *7 vidas* (1999-2006) y, sobre todo, en su "spin off" *Aida* (2005-2014), creaciones ambas de Nacho G. Velilla. Especialmente en esta última, más cercana al esperpento que al sainete, brilla la crítica social a través de una sátira que ofrece un retrato nada halagüeño de la desigualdad y la miseria que permanecen en la sociedad española. Conviene decir, en el caso de la producción televisiva, que estamos tratando aquí exclusivamente del contenido y el tono, no de la forma. El uso del plano secuencia y la profundidad de campo que caracterizan la obra del cineasta y con los que alcanza cotas de virtuosismo, no lo vamos a encontrar en estas producciones, que emplean otras formas menos complejas y más convencionales de construir la imagen, en gran medida impuestas por el propio formato televisivo de sitcom y las condiciones de producción.

Pero volvamos al cine y un poco atrás en el tiempo, a algunos de los cineastas surgidos en los sesenta y setenta donde encontramos una impronta berlanguiana indudable, probablemente inevitable en los jóvenes directores de

aquel momento. Tal vez no se trata tanto de que tengan en mente a un Berlanga ya convertido en figura indiscutible, sino del hecho de compartir momento histórico, cierta visión del mundo y de la condición humana y de partir de referentes similares. Aquí entrarían nombres como Francisco Regueiro y su muy negro y desconcertante sentido del humor en obras como *Amador* (1964), *Duerme, duerme, mi amor* (1975) o *Madregilda* (1993). O José Luis García Sánchez, del que podemos destacar *El Love Feroz o cuando los hijos juegan al amor* (1975) y, muy especialmente, *Las truchas* (1978), Oso de Oro del Festival de Berlín de 1979, otro retrato, en tono esperpéntico y coral, de la miseria moral burguesa, que coincide en el tiempo con *La escopeta nacional*. También *Suspiros de España (y Portugal)* (1995), con guion de Azcona, y su última película, *Los muertos no se tocan, nene* (2011), adaptación de una novela de Azcona, llena de su característico humor negro. Ya a finales de los 70 y en los 80, otro valenciano, Carles Mira, parece poner un pie en el mundo berlanguiano, en su versión más fallera, mediterránea y procaz, para construir un universo ciertamente muy personal, atrabiliario, loco, obsceno y muy absurdo, en títulos como *La portentosa vida del pare Vicent* (1978), *Con el culo al aire* (1980) o *Que nos quiten lo bailao* (1983)



Tal vez el director en el que queda más clara la influencia de Berlanga es Álex de la Iglesia, influencia que el director vasco ha reconocido desde siempre. En la capilla ardiente del director valenciano, De la Iglesia comentó: "Me están pidiendo que resuma a Berlanga con dos frases y, si no es una broma, cómo les explico que Berlanga es más importante para mí que Ford, cómo les explico que *Plácido* cambió mi vida".

A pesar de que su cine se adscribe muchas veces a géneros cinematográficos que Berlanga nunca trató, como el terror, la ciencia ficción o el thriller, la impronta berlanguiana es más que evidente. *Muertos de risa* (1999), *La comunidad* (2000), *Balada triste de trompeta* (2004), *Crimen ferpecto* (2010), *El bar* (2017) o incluso *30 monedas* (2021), con mayor o menor acierto, aportan una mirada a nuestra sociedad actual muy parecida a la que aplicaba Berlanga en su época: mucha miseria moral, el sálvese quien pueda, la codicia y la envidia como motor social, la necesidad de mantener las apariencias, las relacionas humanas basadas en la violencia, el humor negrísimo, el instinto de supervivencia, la coralidad y el costumbrismo como base del relato, con esa España de siempre, atávica y más o menos escondida, sea en el mundo rural o en el urbano.

Fotograma de 'La comunidad' de Álex de la Iglesia

Tal vez el director en el que queda más clara la influencia de Berlanga es Álex de la Iglesia

Subversivo es, a su modo muy distinto de Berlanga, José Luis Cuerda, con su humor inclasificable, surrealista o absurdo, salvo, quizá en *La marrana* (1992), esperpento realizado para la celebración del V Centenario del viaje de Colón a América y que fue totalmente a la contra de los fastos de aquel año, mostrando una España del siglo XV hambrienta y pobre, llena de pícaros y de buscavidas que bien podrían formar parte de una película de Berlanga.

Fotograma de 'Nacidas para sufrir', de Miguel Albadalejo

Subversivo es, a su modo muy distinto de Berlanga, José Luis Cuerda

Algunos títulos más que podemos añadir a la nómina de películas berlanguianas. *Nacidas para sufrir* (2009), de Miguel Albaladejo, que fue ayudante de dirección de Berlanga en *Todos a la cárcel*, con su humor vitriólico acerca de la vida vecinal y del maltrato a la vejez. *El gran Vázquez* (Óscar Aibar, 2010), un retrato del humorista y dibujante Vázquez, un personaje real y mítico a la vez, que parece sacado de una película de la trilogía Nacional o de *Moros y cristianos* o *Todos a la cárcel*. *Murieron por encima de sus posibilidades* (2015), comedia negra de Isaki Lacuesta, una *rara avis* en su filmografía, sobre un grupo de parias que decide emprender una acción desesperada y muy loca para salir de la crisis. Borja Cobeaga, autor de algunas de las comedias más taquilleras del cine español, no precisamente berlanguianas en su espíritu, tiene, sin embargo, dos comedias o '"dramedias" menos conocidas pero muy audaces y excelentes, *Negociador* (2015) y *Fe de etarras* (2017), donde no es difícil encontrar la huella berlanguiana. La primera sigue la historia de un mediador del gobierno encargado de negociar con ETA y la segunda es sobre un grupo de etarras que se aburre en su piso franco mientras espera el momento de llevar a cabo un atentado. Por algo las he tildado de audaces. Ambas presentan mucho de la melancolía, la representación de la soledad, el discurso sobre el fracaso y el absurdo de la vida que Berlanga desarrolló en su cine y que se condensa de forma bastante clara en su última película, *París Tombuctú* (1999).

Fotograma de 'Fe de etarras', de Borja Cobeaga

Entre los directores de los últimos años tenemos el caso de Víctor García León (hijo de José Luis García Sánchez), autor de una filmografía más que interesante. En *Los europeos* (2020) adapta una novela de Azcona ambientada en el Benidorm de los años setenta, la España del desarrollismo, y hace, en realidad, una especie de contraplano del mundo que pintaban las comedias de la época, aquellas en las que Alfredo Landa y José Luis López Vázquez se dedicaban a perseguir suecas en las playas mediterráneas y que son el contenido habitual del programa de la 1 "Cine de barrio". No hay amabilidad ni nostalgia en esta mirada al pasado, todo lo contrario, aflora toda la miseria de esa España sumida en la represión sexual, la falta de libertad y un machismo agobiante. Su película anterior, *Selfie* (2017), ofrece una visión desalentadora y llena de ironía, a veces desconcertante, sobre nuestro presente; contiene una car-

Fotograma de 'Duerme, duerme, mi amor', de Francisco Regueiro

ga política nada habitual en nuestro cine y está hecha verdaderamente a contrapelo de las tendencias comerciales.

Lo interesante de los títulos citados y de los cineastas que hay tras ellos es que nunca juegan a la imitación ni al manierismo, a hacer cine "a la manera de". Lo berlanguiano está en ellas porque es una forma de ver el mundo, de entender al ser humano y su relación con los demás y con el entorno. Y sobre todo porque forma parte de una tradición cultural, como lo hacen también el sainete, el esperpento, el humor absurdo o el costumbrismo que también encontramos en estas comedias. Todas ellas son obras de marcada personalidad propia, películas diferentes, que destacan del resto de la producción cinematográfica por su singularidad y su mirada. Beben de algunas tradiciones pero, como hizo el propio Berlanga, con ellas de base construyen un mundo propio.

Lo berlanguiano es una forma de ver el mundo, de entender al ser humano y su relación con los demás y con el entorno

Hay otros nombres que suelen citarse cuando se habla de la herencia berlanguiana. Es el caso de Javier Fesser, aunque su humor y su forma de concebir la comedia están bastante más cerca del absurdo y el surrealismo de José Luis Cuerda que de la mirada del cineasta valenciano. O el de Pedro Almódovar, que lo explica en sus propias palabras, tal como se puede leer en el Berlanga Film Museum: "Me siento muy cercano a su sentido del humor, a su afición por Arniches y el sainete en general, a la familia como núcleo dramático, al coro de personajes secundarios que en ocasiones importan más que los protagonistas. La soledad, como tema eterno (*Tamaño natural*). (...) La ternura de los pícaros, la humanidad y el instinto de supervivencia como elementos esenciales de los personajes, no importan quienes sean ni la clase social a la que pertenecen. (...) Pero somos directores muy distintos, no solo por su genialidad y maestría. Creo que ambos nos acercamos a un rodaje y al final del proceso cinematográfico de un modo casi opuesto".

Cartel de 'Los europeros', de Víctor García León

La esencia de Berlanga está en su capacidad para hacer un retrato social que rompe las apariencias y la mentira y despoja de capas a la verdad. Y todo ello sin perder nunca de vista el hacer películas de vocación mayoritaria, comedias para ser vistas por el público, no para minorías. Berlanga elaboró una mirada con la que podía contarse nuestra realidad y algo de esa mirada, tan poderosa, permanece de algún manera en nuestra producción audiovisual, muchas veces sin premeditación, sean los creadores y los espectadores conscientes o no. Lo hermoso es que lo berlanguiano ya forma parte de nuestra tradición cultural, algo de lo que podemos echar mano para construir nuestras propias ficciones, al mismo tiempo que su cine permanece totalmente vigente. Y es que cada vez que *Esa pareja feliz, Bienvenido Mr. Marshall, Plácido, El verdugo, Los jueves, milagro, La escopeta nacional* o *La vaquilla* iluminan una pantalla, del tamaño que sea, siguen estando en presente.

Lo hermoso es que lo berlanguiano ya forma parte de nuestra tradición cultural

Fotograma de 'El verdugo', de Luis García Berlanga

Fotograma de 'El extraño viaje', de Fernando Fernán Gómez

Referencias bibliográficas:

- https://berlangafilmmuseum.com/ Berlanga Film Museum. Institut Valencià de Cultura.
- LARA JORNET, Ignacio (2010), "Lo berlanguiano como término cultural" en *Revista Nuevas Tendencias en Antropología, nº 1,* Universidad Miguel Hernández, Elche. Pp. 127-141
- BELINCHÓN, Gregorio (2021): "Luis García Berlanga: la huella de un cómico genial" en *El País,* 9 de mayo 2021.
- CASTRO DE PAZ, J. L., ZUNZUNEGUI, S. (2021): *Furia española: Vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2010)*. Institut Valencià de Cultura, Filmoteca Española

LA MÚSICA EN EL CINE DE SEGUNDO DE CHOMÓN

Clemente de Pablos Miguel

La idea de que el cine anterior al nacimiento de la banda sonora óptica era mudo es un error que comienza a resquebrajarse. Aunque la cinta cinematográfica fuera silente y careciera de sonido incorporado, no significa que no hubiera música ni sonido en la exhibición. Especialmente al desarrollarse en Europa y América las grandes producciones de la década de los 20', las partituras -ya orquestadas- se componen como parte importante de los filmes, existiendo en las grandes ciudades orquestas especializadas en acompañar a estas películas. El presente artículo se acerca a este fenómeno en las películas de Segundo de Chomón.

En los años finales del siglo XIX eran ya decenas las patentes que pretendían dar solución a una demanda social y científica: poder ofrecer al público imágenes en movimiento. Fueron muchos los artilugios técnicos que ambicionaron este logro, pero sólo uno de ellos conseguiría, no sólo obtener un sistema viable para hacerlo, sino dar un impulso industrial al invento que permitiera, en tan sólo una década, ganar la partida al resto de sus competidores. El invento que los hermanos Lumière presentaron en París el 28 de diciembre de 1895 aunaba otros logros científicos del siglo XIX: la película de 35 mm de Eastman, la bombilla eléctrica y la cruz de Malta que patentaron Brown y Ross en 1869 para la linterna mágica conocida como la rueda de la vida (*wheel of life*)[1]. Edison, que llevaba tiempo detrás del invento de una máquina similar, sufrió el doble revés de que los franceses le ganasen la partida y que además utilizarán para ello la bombilla que él había registrado. Su poder en aquel momento en Estados Unidos era tan grande que, además de encarcelar y expulsar del país al agente de los lioneses, consiguió patentar como propio el invento

Retrato de Segundo de Chomón

[1] Frutos Esteban, F. J. (1996): *La fascinación de la mirada. (Los aparatos precinematográficos y sus posibilidades expresivas)*, Salamanca, Filmoteca de Castilla y León, p. 134.

de los Lumière, lo que explica porque muchos tratadistas norteamericanos piensan -todavía hoy- que fue el inventor del cinematógrafo. Se cree que en las primeras sesiones de proyección del cinematógrafo Lumière en París se contó con la presencia de Segundo de Chomón, lo que explica el temprano interés del pionero turolense por el nuevo medio audiovisual.

El cine nunca fue mudo: fonógrafos, pianolas, organilleros, pianistas, orquestinas, orquestas, explicadores...

Tradicionalmente al cine sin banda sonora se le ha llamado 'cine mudo', pero los investigadores cinematográficos prefieren utilizar 'cine silente', pues el cine como espectáculo no fue realmente mudo. Las primeras proyecciones de "vistas" con el cinematógrafo carecían de banda sonora. Si bien hasta los años 30' la mayoría de las películas carecen de banda sonora, el cine nunca fue mudo: fonógrafos, pianolas, organilleros, pianistas, orquestinas, orquestas, explicadores… Este es el tipo de sonido es el que acompañó a las películas dirigidas o cuyos efectos realizó Segundo de Chomón entre 1902 y 1910. Para acompañar la proyección se solían tocar temas populares, clásicos y se improvisaba bastante. Se usaban canciones líricas para los momentos románticos, sonidos graves para el misterio y ritmos rápidos para las persecuciones. En España debido a que la población era mayoritariamente analfabeta, además de la música se utilizaba a un personaje, "el explicador", que no se limitaba a leer los carteles sino a hacer chistes e interpretar el filme.

A partir de 1910 Chomón, que había vuelto a España tras su último periplo francés, se asienta en Barcelona y se asocia con el empresario Joan Fuster Garí. Fuster quiere destinar la producción a las masas populares, por ello serán las zarzuelas y los sainetes gran parte de la producción. Este tipo de espectáculos se solían ofrecer sincronizados con el fonógrafo, lo cual ofrecía un espectáculo totalmente audiovisual y musical. Se habla de que los primeros intentos de sincronización con fonógrafo se realizaron en París en 1900, aunque hay ejemplos anteriores en España como este de 1899:

> *Anteanoche se inauguró un bonito espectáculo situado en un pabellón construido junto á la Catedral, del cual es dueña doña Francisca Esteban.*
>
> *El no serle posible a la Electricista Segoviana proporcionar en estos días fluido al pabellón, antedicho, es la causa de que en él no pueda exhibirse hasta después de ferias, el cinematógrafo combinado con el fonógrafo que existe en el repetido local.*[2]

"Cabiria" (Giovanni Pastrone), compuesta por Ildebrando Pizzetti, película en la que Segundo de Chomón no solo realiza los trucajes y efectos, sino que ejerce como director de fotografía

En 1908 se crean las primeras bandas sonoras originales de la historia, Camille Saint-Saëns para la cinta francesa *El asesinato del duque de Guisa* (Charles Le Bargy, André Calmettes) y Mihail Ippolitov-Ivanov compone la banda sonora del filme ruso *Stenka Razi*n (Vladimir Romashkov). Pero no es algo que en este momento se generalice, el resto de los filmes siguieron siendo acompañados por música conocida por la mayoría del público e improvisada durante la proyección.

Color, animación y efectos son inherentes a los filmes de Chomón

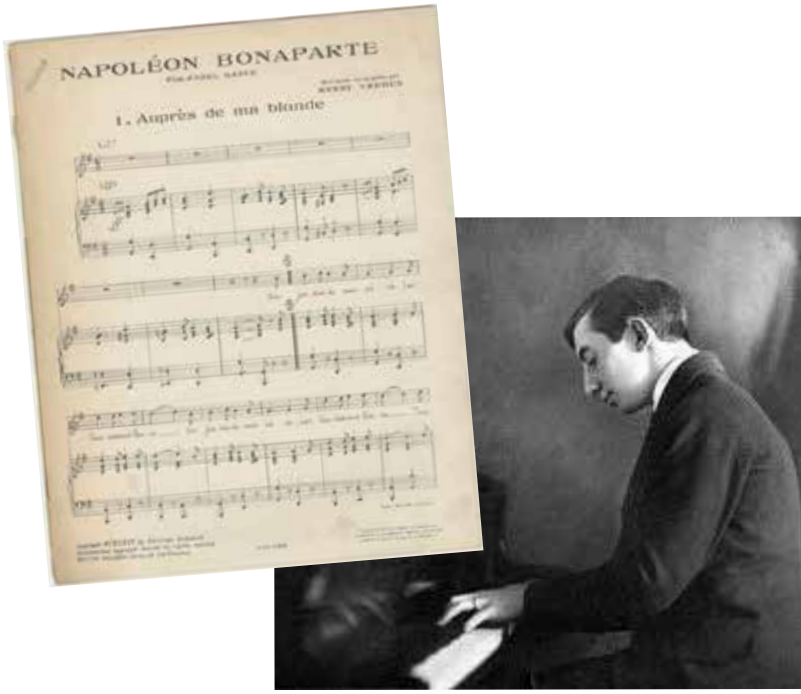
[2] *Diario de Avisos* (1899): Segovia, 22 de junio de 1899, p.1.

Cartel y partitura de Cabiria

A partir de 1914 otras cuatro películas componen banda sonora, la primera de ellas será *Cabiria* (Giovanni Pastrone), compuesta por Ildebrando Pizzetti, película en la que Segundo de Chomón no solo realiza los trucajes y efectos, sino que ejerce como director de fotografía y firma la cinta como ayudante de dirección. Dos años antes, Chomón había sido reclutado por la productora de Giovanni Pastrone (alias 'Piero Fosco') y se había trasladado a Turín para trabajar como operador y especialista en trucajes y efectos especiales. La música de *Cabiria* la había compuesto Pizzetti, un músico nacido en Parma que realizaba habitualmente música para las obras de Gabriele D'Annunzio, autor de la novela que dio lugar al guión de *Cabiria*. La música del filme fue orquestada y es fácil encontrar las partituras de los diferentes instrumentos en los anticuarios italianos. El filme da nombre al proyecto de investigación *Cabiria* (que podemos conocer en la página web del mismo nombre), en este proyecto se han implicado la Universidad de Turín y la Región del Piamonte. La web incluye catálogos, fuentes, archivos y el estudio de la música y partituras del cine silente.

En Europa destacarán las partituras de algunas obras como "Metrópolis" (Fritz Lang, 1927), obra del músico Gottfried Huppertz, aunque su música se perderá durante décadas

A partir de la década de los 20' las grandes producciones americanas y europeas tendrán su propia partitura y cada estudio acabará teniendo sus propios compositores. En Europa destacarán las partituras de algunas obras como *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) obra del músico Gottfried Huppertz, aunque su música se perderá durante décadas[3]. Por ello el filme fue orquestado en 1975 por William Fitzwater y Hugh Davies para la BBC. En 1984 el productor musical Giorgio Moroder restauró el filme y compuso una banda sonora que interpretaron figuras como Freddie Mercury, Pat Benatar, Adam Ant o Bonnie Tyler. En 1991 el Club Foot Orchestra estrenó otra versión musical de *Metrópolis* y el músico Rambo Amadeus estrenó en 1994 una partitura para el filme. No serán los únicos, se hicieron nuevas composiciones para el filme como la de Jeff Mills en 2000, Benjamin Speed en 2005, la banda gallega Caspervek Trio en 2014 y la que el *disc jockey* Clusterhead presentó en Madrid en 2015. La aparición del filme completo en Buenos Aires y el descubrimiento de la partitura original, permitió que el filme se restaurase en 2001 editándose en DVD con su partitura original interpretada por la Deutsche Radio Philharmoniker Saarbrücken[4].



Werner R. Heymann autor de la música de Napoleón

[3] DE PABLOS MIGUEL, C. (2021): *Música y medios de comunicación*, Valencia, Planeta/Universidad Internacional de Valencia, p. 16.
[4] MARTÍN PEÑA, F. (2011): *Metrópolis*, Buenos Aires, Fan Ediciones.

Al respecto de este fenómeno de las orquestas y las partituras para cine dice Josep Lluís i Falcó:

> *El profano suele tener la idea, por no decir claramente el prejuicio, de que el músico de cine mudo era siempre un pianista de escasa formación musical que improvisaba delante de la pantalla. Y aunque los iniciados ya no se sorprenden de la existencia de orquestas en los cinematógrafos, ni de partituras específicas para el cine mudo, en general, el desconocimiento de las características propias del oficio es algo habitual.*[5]

Segundo de Chomón siguió en Italia durante la Gran Guerra y la crisis económica posterior. En 1923 se trasladó a París para trabajar en colaboración con el ingeniero suizo Ernest Zollinger en un sistema de cine en color, finalmente conseguirán un sistema por el que obtienen la medalla de oro de la Exposición Internacional de Fotografía, Óptica y Cinematografía de Turín.

"Napoleón" (1927) dirigida por Abel Gance, una obra valorada entre las mejores de la historia del cine europeo silente, cuya música compuso Arthur Honegger

Tres años después Chomón interviene en el rodaje de una superproducción del cine francés: *Napoleón* (1927) dirigida por Abel Gance, una obra valorada entre las mejores de la historia del cine europeo silente, cuya música compuso Arthur Honegger, francés de origen suizo nacido en Le Havre. Posiblemente la música se orquestó y distribuyó en Francia junto al filme. Sin embargo, al estrenarse el filme en Alemania es el compositor Werner Heymann quien realiza la música para las salas alemanas. Como explica Josep Lluís i Falcó en su investigación, las partituras no solían venir con la cinta y menos al cambiar de distribuidora y de país[6]. Por ello, se realiza música específica para su estreno en las salas alemanas que estaban muy desarrolladas y contaban con sus propias orquestas. En 1981 el filme fue restaurado por el historiador del cine mudo Kevin Brownlow, bajo la producción de Francis Ford Coppola, como en ese momento no se conocía la existencia de la partitura original de Arthur Honegger, Coppola encargará su música al británico Carl Davis y a su propio padre Carmine Coppola no habiéndose grabado ni sonorizado hasta la fecha la partitura original. Afortunadamente dos años antes de su fallecimiento Segundo de Chomón asistió al estreno en París de su última gran aportación al arte cinematográfico, disfrutando de *Napoleón* con el acompañamiento musical de una gran orquesta que ejecutó la partitura específica creada para la cinta por Werner Heymann.

Pantalla partida o polyvision creada por Chomón para Napoleón

[5] LLUÍS I FALCÓ, J. (1995): "Música y músicos en la Cataluña silente", *Actas del V Congreso de la A.E.H.C.*, La Coruña, C.G.A.I., p. 95.
[6] Ídem, pp. 103-104.

CRÓNICA DEL V RALLY CINEMATOGRÁFICO DESAFÍO BUÑUEL

Paco Martín Fernández

Ese oscuro objeto del deseo, última película de Luis Buñuel, ha sido la referencia de esta V Edición del Rally que pretende estimular la creación cinematográfica y promocionar la ciudad de Teruel a través de la obra de este cineasta universal. Punto de encuentro de ingenio, destreza y esfuerzo de cuatro equipos en 48 horas.

Toda actividad que busca continuidad necesita un tiempo para consolidarse. No existe un plazo estimado para determinar el éxito, la rentabilidad o el asentamiento de un proyecto. El *Rally* DESAFÍO BUÑUEL no ha necesitado muchos años para demostrar que es un encuentro audiovisual de primer nivel por su originalidad, resonancia y frescura. Cinco ediciones han sido suficientes. De una idea y de la dirección de Esteban "Pimpi" López Juderías surgió un movimiento que no tiene freno, salvo que no cuente con apoyos públicos y/o privados suficientes. Teruel se convierte, durante unos días, en una ciudad `de cine´ y en 48 horas en un gran 'set de rodaje', con doscientas personas en el entorno entre participantes y organización. Pero el Rally, aunque en estado latente, está presente todo el año. Cuando finaliza una edición se recorren los primeros pasos que llevarán a la siguiente. Sin oficina permanente y utilizando como base la FUNDACIÓN AMANTES DE TERUEL -que lidera el DB desde el primer momento- se empieza a plantear ideas, sugerir actuaciones paralelas, entablar contactos, buscar nuevos patrocinadores... Todo ello tras evaluar los aspectos positivos y, sobre todo, aquellos detalles que hay que subsanar, mejorar o incorporar.

La V Edición ha demostrado que el DB tiene presente y futuro, con reconocimiento nacional y, en algunos casos, internacional. Un proyecto que, como la lluvia fina, ha ido calando en la ciudad y en el panorama audiovisual necesita más apoyo institucional y toda la implicación privada posible. Para una mayor profesionalización, mayor inversión. Son de agradecer los reconocimientos `morales´ y las numerosas aportaciones recibidas, pero hay que dar pasos adelante en este sentido.

De una idea y de la dirección de Esteban "Pimpi" López Juderías surgió un movimiento que no tiene freno

La música

La música en el cine ha cumplido siempre un papel importante. En DB también, como complemento cultural y de entretenimiento. Este año ha incrementado su presencia, tanto en cantidad como en calidad. La semana del Rally empezó con una actuación estelar en el Jardín de la Fundación Amantes, lugar de encuentro y escenario de muchas actividades. El grupo de Rock granadino LAGARTIJA NICK ofreció un espectáculo pleno de interés, combinando música y cine

en directo. Patrocinado por el INSTITUTO DE ESTUDIOS TUROLENSES, asistimos a un homenaje a la Generación del 27 y a los cineastas de principio del s. XX. Con textos basados en Lorca, en el cineasta granadino José Val del Omar y en Luis Buñuel, la banda combinó su música con proyecciones de imágenes editadas para cada momento del concierto: fragmentos de películas de José Val del Omar (*Aguaespejo granadino*) y Buñuel (*Un perro andaluz* y *La Edad de Oro*). En el montaje llamaba la atención la instalación de proyectores de 8 mm, distribuidos por el escenario como única fuente de luz para iluminar a los músicos. El próximo disco de LAGARTIJA NICK se llama *Un perro andaluz*, con poemas desconocidos de Buñuel y con un aforismo de Val del Omar que dice: "El que ama, arde. Y el que arde, vuela a la velocidad de la luz". El comienzo no pudo ser mejor: espectáculo de `altos vuelos´.

La música tuvo una presencia relevante a lo largo de la semana: a los brillantes conciertos en el Jardín de RADIO REGGAE (jueves 25) y PABLO LÍQUIDO (viernes 26) hay que añadir dos intervenciones que dieron realce a la Ceremonia de Clausura: la `Banda del Rally´ y Tambores de Teruel 'Cuadrillica de la Muerte'. Cualquier crónica que se precie no puede olvidar a quienes hacen posible, desde el apartado técnico, las distintas actividades: en el audiovisual IMAGO y con el sonido PUERTO&PUERTO.

Actuación del grupo Lagartija Nick

Los talleres de cine

Una de las novedades más reconocidas de esta Edición la constituyen los cursos impartidos (el miércoles 24) por dos grandes actrices, ligadas desde el primer momento a DB: MAITE UZAL y RUTH GABRIEL. En el taller de Maite Uzal se trataba de "proporcionar fundamentos para afrontar cualquier reto actoral, trabajando cuerpo y texto, específicamente orientado a la interpretación ante la cámara". En el caso de Ruth Gabriel se pretendía "salir de la rutina y vivir otras experiencias y cómo inventar una nueva vida ajena a la cotidiana a través de la creación de personajes y la interpretación". Gracias a la maestría de estas dos queridas profesionales y la gestión de Sixto Abril la actividad fue un éxito que motiva un `Continuará...´.

Ruth Gabriel y Maite Uzal con asistentes a los talleres de teatro

Presentación de la 'Teruel Film Commission'

Este ente, tutelado por la Diputación Provincial, pretende aprovechar los recursos de todo tipo que contiene la provincia de Teruel para promocionarla cara a la industria cinematográfica y audiovisual en general. A pesar de ser de reciente creación su actividad ya es notable. En la presentación se expusieron los motivos que justifican el rodar en Teruel: incentivos, localizaciones exclusivas, infraestructuras, profesionales en todos los campos técnicos y artísticos y la implicación institucional. En este sentido la TFC ha articulado una red de servicios públicos disponible para las producciones que se rueden aquí, con trámites ágiles para la obtención de permisos, sin olvidar la nave de producción que ya ha servido de "plató de rodajes".

Una de las novedades más reconocidas de esta Edición la constituyen los cursos impartidos por dos grandes actrices, ligadas desde el primer momento a DB: MAITE UZAL y RUTH GABRIEL

Los equipos y sus propuestas

El núcleo fundamental de DB lo constituyen los grupos seleccionados y la realización de los cortos en las 48 horas: rodaje, edición y postproducción desde las 12 h del jueves 25 de agosto hasta las 12 h del sábado 27, con salida y llegada en la Plaza del Torico. En la primera etapa del concurso se evalúan los guiones recibidos y se seleccionan aquellos que van a participar en el Rally. El jurado no sólo valora el guion en sí, sino también otros elementos que marcan la viabilidad de cada uno. Se tienen en cuenta la experiencia, los equipos humano y técnico que se aportan y el fiel reflejo de las condiciones que establecen las bases: "duración superior a 5 minutos e inferior a 10 minutos -no incluyendo los títulos de crédito-, que las historias sucedan y se rueden en la ciudad de Teruel, con al menos dos localizaciones exteriores de la ciudad y la aparición en lugar visible de un jamón de Teruel y del coche -Seat- que suministra la organización". Y, por supuesto, la adecuación a la película propuesta como guía: este año ***ESE OSCURO OBJETO DEL DESEO***. Además, una vez seleccionados los proyectos, se asigna a cada grupo un/a actor/actriz profesional y un elenco de actores y actrices semiprofesionales y de figuración, a escoger del *casting* realizado previamente. Una vez en Teruel, antes del comienzo del Rally, se les facilita un amplio equipo de filmación, y la estancia y la manutención corren a cargo de la organización.

Los equipos que han participado en esta edición han sido:

CROQUETAS, con dirección de JORGE SANTOS al frente de un equipo en el que la actriz profesional fue ROSARIO PARDO y la auxiliar de producción local ELENA JOVEN.

SINOPSIS: *Dolores tiene tres graves problemas: no tiene dinero, le van a desahuciar y tiene a su marido en el congelador. Cuando parece que nada puede salirle bien, Dolores se topa con un objeto que puede solucionar todos sus problemas. Tendrá que recurrir a su ingenio para conseguir tan codiciado objeto y poder encarrilar de nuevo su vida.*

CONCHITA, con dirección de ERIK CAMPOS al frente de un equipo donde GOIZE BLANCO fue la actriz profesional y MAITE JOVEN la auxiliar de producción local.

SINOPSIS: *Marcos lleva tiempo obsesionado con Conchita, una joven carnicera con una misteriosa cicatriz en el rostro, a la que dibuja con frecuencia en su agenda escolar. Cuando sus amigos descubren uno de los retratos, convencen a Marcos para que entre a la carnicería de Conchita a descubrir la historia de su cicatriz mientras ellos observan desde fuera.*

El jurado no sólo valora el guion en sí, sino también otros elementos que marcan la viabilidad de cada uno

JUEGO DE NIÑOS. Corto dirigido por ISMAEL PIQUERAS en un equipo con SERGIO POZO como actor profesional, en el que se integró SIXTO ABRIL como auxiliar de producción local.

SINOPSIS: *Los recuerdos de infancia son, a veces, la condena del presente. Joana, una joven mujer turolense intenta huir de los fantasmas del pasado. A pesar de sus intentos y de haber conseguido formar una vida, sigue teniendo cuentas pendientes con sus antiguos verdugos. Aprovechando que es una mujer explosiva, Joana conseguirá hacer cómplice a Carlos en su particular venganza. A pesar de la negativa inicial, Carlos termina siendo esclavo del deseo sexual que siente por Joana, aunque todo cambia para siempre cuando el joven empresario descubre el secreto más oscuro de su propia pareja.*

A la izda. Actores profesionales: Rosario Pardo, Javier Batanero, Sergio Pozo, y Goize Blanco

EL ÁNGULO IMPERFECTO, con dirección de ESTER LLORENS, JAVIER BATANERO como actor profesional y ÁNGELA RIPOLL de auxiliar de producción local.

SINOPSIS: *Ángulo imperfecto: figura formada por dos elementos que no terminan uniéndose por un extremo.*

(*Figuran en cada equipo los auxiliares de producción local. Equipo de organización muy importante coordinado por Antonio García `Chaci´. Junto a las citadas Marian Montón e Isabel Navarro como auxiliares, y Alberto Librado como coordinador de redes).

Rodajes de los cortometrajes.

Cine y poesía

"Cine mudo, sordo, ciego, diría aún yo, ya que el mejor cine es aquel que puede percibirse con los ojos cerrados como cuando se escucha una poesía". (Salvador Dalí, con dedicatoria a Luis Buñuel en *La Gaceta Literaria,* Madrid 1-X-1928).

Con el objeto de promocionar y difundir la creación cinematográfica y, a la vez, abrir fronteras y soñar mundos, DESAFÍO BUÑUEL sirvió de marco para la presentación de dos textos de la escritora CARMEN CASTELLOTE (Bilbao, 1932): *Kilómetros de tiempo. Poesía completa* y *Cartas a mí misma* publicados por Ediciones Torremozas. Recuperan la obra de la última poeta viva del exilio republicano. Pertenece a los miles de menores que fueron evacuados a la Unión Soviética durante la Guerra Civil, a los que posteriormente se les denominó los `*Niños de Rusia´*. Sus escritos han sido durante décadas pasto del olvido por su doble condición de exiliada y mujer.

Hoy podemos disfrutar de la obra de Carmen Castellote gracias a la perspicacia, tesón y perseverancia del actor, escritor y docente comprometido CARLOS OLALLA. Ya nos acompañó como actor profesional en la anterior edición y en esta nos presentó con rigor y cariño uno de sus descubrimientos; movido por su interés por la literatura y la historia (es el director del Festival de Cine por la Memoria Histórica) descubre a Carmen Castellote y consigue que se publique, no sin dificultades, su obra, dándola a conocer en todo el territorio nacional. Como muestra de esa gestión basta leer las primeras palabras de la autora en el epílogo de *Kilómetros de tiempo*: "Este libro ha sido posible gracias a la generosa intervención de Carlos Olalla, activista y hombre de escenarios y letras. Está dedicado a él y a quienes luchan con denuedo para rescatar la memoria histórica, poner a salvo la poesía del exilio y así ensanchar el horizonte cultural de España".

Con el objeto de promocionar y difundir la creación cinematográfica y, a la vez, a brir fronteras y soñar mundos, DESAFÍO BUÑUEL sirvió de marco para la presentación de dos textos de la escritora CARMEN CASTELLOTE

No me equivoco si afirmo que fue uno de los actos paralelos más emotivos. El jueves 25, mientras los equipos se afanaban por rodar sus cortometrajes y con una lluvia amenazante, en el Jardín de la Fundación Amantes asistimos a una sugerente velada literaria. Carlos Olalla desgranó, a través de detalles biográficos, recitado de versos y un entrañable documental, gran parte del contenido de la obra de Carmen Castellote. Con *Kilómetros de tiempo* disfrutamos de sus versos delicados y precisos, ricos de imágenes -con gran carga cinematográfica- que albergan la nostalgia de la exiliada, condenada a "un continuo echar de menos" y su azarosa biografía llena de "percepciones emocionales, ensueños, amor y fantasía".

Cartas a mí misma es un libro de memoria de una vida y de los paisajes contemplados. Su vida: "La vida está esparcida por todas partes. Tengo que recogerla de muchos lugares, de diferentes dibujos y cuadernos". Sus paisajes: Desde Bilbao pasando por Jerson, Leningrado, Tundrija en Siberia, Polonia y México. Son como estaciones donde un tren, mezcla de realidad y sueño, se convierte en el símbolo de su existencia: "Yo siempre voy en tren acertando vivencias. Un hombre que se vistió de vida se detiene en una mujer y cada cual inventa al otro una historia de viaje. Voy de tren en tren y es como recorrer distintos episodios de mi vida".

El actor y escritor Carlos Olalla

Cortometrajes cubanos

Nadie duda de la importancia del cine cubano en la cultura latinoamericana. Directores, películas, Festivales de iniciación o consagración, la Escuela Internacional de cine, TV y vídeo de San Antonio de los Baños. Todo en su conjunto para crear una cinematografía que trasciende la censura e hinca sus raíces en la sociedad cubana. Directores como Tomás Gutiérrez Alea, Humberto Solás, Sara Gómez, Juan Carlos Tabío, Juan Padrón, Fernando Pérez, Ernesto Daranas... Películas que permanecen intactas en nuestra memoria por presentar temas acuciantes tratados con grandes dosis de `humor criollo´: *Memorias del subdesarrollo, La muerte de un burócrata, Lucía, Fresa y chocolate, El cuerno de la abundancia, Clandestinos, Vampiros en La Habana, Conducta...*

> *Nadie duda de la importancia del cine cubano en la cultura latinoamericana*

Hoy día, el florecimiento del cine independiente, juvenil, crítico, de temática contemporánea y apoyado en las nuevas tecnologías y en las coproducciones ha dotado al audiovisual cubano de nuevas energías, abriendo sus fronteras y dándose a conocer en numerosos Festivales y Encuentros. Uno de sus datos más positivos es el reconocimiento al trabajo de directoras como Rebeca Chávez, Liliana Mazure, Lourdes de los Santos, Marina Ochoa o Patricia Ramos.

La lluvia impidió el pase público previsto (jueves 25) de tres interesantes cortometrajes de realizadores pertenecientes a esta nueva generación. Los que tuvimos ocasión de verlos, en otro momento, pudimos comprobar la fuerza narrativa, la originalidad y la buena ejecución de estos tres cortos. Alejandro Alonso (*Abisal),* Carlos Mellán *(El rodeo)* y José Luis Aparicio *(Tundra)* presentan, con distintas perspectivas, un ambicioso proyecto denominado *La isla deseante: Ruinas, pulsiones y espectros en el cine cubano contemporáneo.*

Colaboración entre Universidades

La vocación internacional del Rally DB se ha refrendado en esta edición impulsando la colaboración entre la Universidad de Zaragoza y la de Nueva Galicia de Nayarit (México). Este proyecto presentado por el director de DB -Esteban `Pimpi´ López Juderías- en un acto en el que han participado Alfonso Blesa -director de la Fundación Universitaria `Antonio Gargallo´- y los representantes de la Universidad Mexicana Gamaliel Gómez -coordinador de la Facultad de

Artes Digitales- y Manuel Rodarte -profesor-. El objetivo final es conseguir un intercambio de alumnos y profesores relacionados con el campo audiovisual, manteniendo un estrecho contacto para beneficiarse de las experiencias mutuas. La fórmula es un Convenio que recoja esas intenciones y que se desarrollará según fechas y financiación. Este año dos alumnos mexicanos han participado en el rodaje del cortometraje ***EL ÁNGULO IMPERFECTO***, de Ester Llorens. Puede ser un buen proyecto que permita que cada edición del Rally DB participe un equipo mexicano.

(De izda. a dcha.) Gamaliel Gómez, Alfonso Blesa, `Pimpi´ López Juderías y Manuel Rodarte

La vocación internacional del Rally DB se ha refrendado en esta edición impulsando la colaboración entre la Universidad de Zaragoza y la de Nueva Galicia de Nayarit (México)

Ese oscuro objeto del deseo (Luis Buñuel, 1977)

Momento importante en el Rally: la proyección de la película que ha servido de referencia para la realización de los cortometrajes de este año. La lluvia, tan deseada pero tan inoportuna, nos ha desplazado del Jardín de la Fundación Amantes al Teatro Marín. Con anterioridad al visionado presentación a cargo del productor Antonio Saura, del crítico y profesor Carlos Gurpegui y de quien firma esta crónica. Hemos intentado dar unas claves de la última película de Buñuel. Obra en la que se reúnen muchos de los ingredientes de su filmografía: burguesía decadente, educación cristiana, surrealismo, erotismo y perversión.

Todo un discurso del DESEO, motor de su cine y de su vida. No podía faltar el destacar el círculo que se abría en 1928 con la imagen del "ojo rasgado" y se cierra en 1977 con la `bordadora´ que cose la tela desgarrada. En ambos filmes, *El perro andaluz* y *Ese oscuro objeto del deseo*, la figura de *La encajera*, pintada en 1670 por Johannes Vermeer, se revela emblemática. Además, hay muchos lazos temáticos y formales que unen la película que se proyecta con otras de su carrera donde aparece el erotismo relacionado con el misterio y la sensualidad como algo profundo y devorador: *Él*, *Viridiana*, *Diario de una camarera*, *Belle de jour* o *Tristana*, sin olvidar *La Edad de Oro* o *El ángel exterminador*.

Buñuel adaptó, a su manera, la novela de Pierre Louÿs *La mujer y el pelele* (1898), que contaba con cuatro versiones anteriores siendo la más interesante la de Joseph Von Sternberg con Marlene Dietrich en el papel de Conchita. Y a propósito de este personaje central, se habló, sin entrar en muchos detalles, de una modificación importante con respecto al original: dos actrices interpretan ese papel, alternándose sin lógica evidente, sin motivaciones narrativas precisas. Representando con ello, de forma simbólica, las distintas caras del alma femenina: la serenidad más espiritual de Carole Bouquet frente al ímpetu más carnal representado por Ángela Molina.

La proyección, en versión original '*comme il faut*', fue un éxito si hacemos caso de los comentarios de los asistentes y de la espera, no programada, para que los `presentadores´ despejaran las posibles dudas.

Presentación en el Teatro Marín de 'Ese oscuro objeto del deseo': Paco Martín, Carlos Gurpegui y Antonio Saura

La deliberación del jurado

Una vez entregados los cortos realizados en tiempo y forma -las 12:00 h del sábado 27 en la Plaza del Torico- empieza el trabajo del jurado. Este año estaba formado por reconocidos especialistas ligados al audiovisual: el actor Carmelo Gómez como presidente, acompañado por las periodistas de TVE Sagrario Saiz y Andrea De Ramón, el cineasta y profesor José Ángel Delgado y el realizador Rubén Pascual. Un lujo. Tras el visionado de los cortos y una larga deliberación, se decidieron los premios que figuran a continuación. Como primera consideración se valoró muy positivamente el trabajo de los cuatro equipos por su enorme calidad, teniendo en cuenta la limitación de las 48 horas. Y los premios asignados en las distintas categorías no desmerecían en ningún caso las cualidades del resto, como así manifestó en la gala de clausura el presidente Carmelo Gómez.

Hemos intentado dar unas claves de la última película de Buñuel

El ángulo imperfecto, de la directora turolense Ester Llorens, ha sido reconocida como **la mejor película del Rally Cinematográfico 'Desafío Buñuel' en su V Edición**. Esta cinta consiguió también el premio a la **Mejor Dirección** y a la **Mejor Fotografía**, que recogió Daniel Alejandro Andrade.

El **Premio del Público** fue para ***Croquetas***, de Jorge Santos, proyecto que consiguió también el reconocimiento al Mejor Montaje. Mientras que en el capítulo de la interpretación, **Quique Vicente** ha recibido el galardón como Mejor Actor por *Conchita*, y **Elisa Forcano** como Mejor Actriz, por su participación en *Juego de niños*. En esta edición, el **Premio honorífico 'María Portolés'**, -reconocimiento que cada año se da a una persona o institución relacionada con el mundo del cortometraje- ha recaído en el **Festival Internacional de Cine de Huesca** con motivo de la celebración de su 50 aniversario.

El Premio del Público fue para Croquetas, de Jorge Santos, proyecto que consiguió también el reconocimiento al Mejor Montaje

Presentación en el Teatro Marín de 'Ese oscuro objeto del deseo': Paco Martín, Carlos Gurpegui y Antonio Saura

Proyecciones de cortos de ediciones anteriores

Al igual que otros años, como recordatorio y homenaje a equipos que han participado en DB se han podido ver, en distintas noches, algunos cortos realizados en Rallys anteriores:

-El miércoles 24, junto al *making of* del IV Rally, realizado por la productora turolense IMAGO, recordamos los cortos de esa edición de 2021: *Eucaristía*, de Mª Teresa García y Javier Salcedo (ganador) y *Alba,* de Javier González.

-El jueves 25, se proyectó *Los olvidables,* de Laura Calavia, ganador de la III Edición.

-Y el viernes 26, tuvo su momento el corto ganador de la I edición del Rally, ***Ámome***, de María Pulido y Alba Campillo.

Ceremonia de clausura

La amenaza de lluvia cambió el lugar de celebración. Del espléndido espacio al aire libre en La Escalinata -experimentado con éxito en 2021- pasamos al interior del Teatro Marín. Allí disfrutamos de un caluroso -en todos los sentidos- espectáculo, vibrante y lleno de nervios, risas y las dosis de `glamour´ que en estas fiestas se prodigan. Magistralmente conducido -como siempre- por Rafa Maza y amenizado por la *Banda del Rally,* coordinada por Francho Gallego, se cumplió con el programa previsto: proyección de los cuatro cortos, elección del Premio del Público, entrega de los distintos Premios por parte de los representantes de los patrocinadores, instituciones públicas y empresas,

palabras de premiados y autoridades, intervención de la agrupación de tambores *Cuadrillica de la Muerte*, *making of* general y de varias jornadas a cargo de la productora IMAGO, brillante *maping* adaptado al nuevo espacio del Teatro Marín a cargo de COOLTE, breve pero genial actuación de Carmelo Gómez conjugando Lorca con Buñuel, y aplauso general final para una edición estrella. En estas líneas es difícil transmitir las emociones de esa gala que clausuró unos días donde Teruel fue una "ciudad de Cine". Con el criterio clave de que lo importante es el Rally y los equipos, todas las actividades contribuyeron a engrandecer el resultado final.

Es difícil transmitir las emociones de esa gala que clausuró unos días donde Teruel fue una "ciudad de Cine".

El día después

Cuando `se apagan los focos´ y los equipos se van, queda la satisfacción de los aciertos -muchos- y la reflexión sobre aquello que se puede mejorar. En esta secuencia final deberíamos incluir los `títulos de crédito´. Sería una lista más extensa que esta crónica. Algunos ya han aparecido en el texto. Quedaría reconocer la aportación del personal de la Fundación Amantes, la de numerosos actores locales, el apoyo anónimo de algunos turolenses que ceden sus casas o negocios para que los rodajes se lleven a cabo y todos los que, por razones de espacio, no figuran nominalmente. A todos, ¡¡¡GRACIAS!!! Ya queda menos para la VI Edición. En el año 2023 se cumplen cuarenta años de la muerte de Luis Buñuel y cualquier excusa es buena para redoblar esfuerzos y ampliar retos. A ello nos dedicaremos.

Quedaría reconocer la aportación del personal de la Fundación Amantes, la de numerosos actores locales, el apoyo anónimo de algunos turolenses que ceden sus casas o negocios

`Foto de familia´: Equipos, organización y patrocinadores.

EL CINE Y LOS CINES DE HÍJAR

Ángel Gonzalvo Vallespí

Cine rural. Historia del cine. Memoria y sociología del cine.
Por medio de los recuerdos de distintas personas, ya fallecidas, reconstruimos la historia de los cines en Híjar, desde los ambulantes de la primera década del siglo hasta el cierre de sus dos grandes salas en los setenta. Estos informantes aparecen citados con su relación con el cine y año de nacimiento. Nuestro agradecimiento por el tiempo compartido a principios de los noventa, cuando se hizo esta recogida de datos que actualizamos.

Cine mudo ambulante

"Recuerdo que ponían la película arriba y a darle con la manivela. Y hablaba un gachó y decía ahora va a salir tal cosa, tal otra." (Luis Puerto, espectador. 1904).

El cine de Mauricio Omedes (Calle Mayor)

En Híjar hubo un fotógrafo nacido en Cuba, Felipe Catañer García, que a su vez era operador de cine, con carnet desde 1929. Hacía fotografías por toda la comarca y proyectaba cine mudo, primero en un local de la calle Mayor donde también ejercía como explicador leyendo los carteles y, después, en el Teatro-Cine. El local en cuestión era un salón largo y estrecho, la máquina estaba en medio y había bancos. Posiblemente estemos hablando de 1918-20.

Teatro-Cine (Paseo San Francisco. 1924-1933)

El Teatro-Cine era un local bien acondicionado, mejor que el de la calle Mayor. Había sillas y bancos y tenía escenario, butacas y general. "Me acuerdo que para darle algo de emoción ponían música con un gramófono. Era mudo, que iba yo de chico a verlo." (Ambrosio Gan, espectador. 1922). Cuando cerró, según el anuario La Cinematografía en España, 1933-34, tenía un equipo sonoro Cinemecánica.

Cine Goya (Avenida Zaragoza. 1933-1973)

Antes de empezar la Guerra Civil un 47% del total de los cines en España son sonoros, quince en Teruel, incluido el Teatro-Cine que cierra cuando abre el Cine Goya con equipo Supersound. Este cine lo hizo construir al mismo tiempo que su casa y al lado, Francisco Robres Molero, alias el Pancho, tras volver con dinero de Méjico, en una zona de huertas.

Cine Goya, 1973. Exterior

"Mi padre hizo el cine, pero aquí anterior a éste había otro mudo en la calle Mayor y me parece que otro. Mi padre lo hizo en 1933 y ya empezó con sonoro.

Tenía dos pisos, abajo las butacas de patio y arriba en la general bancos corridos en escalera. Ahí estaba la cabina de proyección. La pantalla tenía unos once metros, y cabrían quinientos abajo y cerca de doscientos arriba. Entonces el cine, antes de la guerra, costaba una peseta [...]. Yo las primeras que vi fueron *Cascarrabias* (1930) y *Cazando fieras vivas* (1936).

Cine Goya, 1973. Pantalla y patio de butacas

Para atenderlo teníamos dos operadores, portero, taquillera y acomodador, más los del bar, que se lo dejábamos por la limpieza. El primer acomodador que tuvimos era un hombre de campo, y llevaba unos pantalones de pana negros y un cuchillo y no les dejaba ni reírse ni nada a los chicos en la general. Un día vino y dijo: "mire, me vengo a despedir, porque para mí no es esto, haré un crimen, mataré a alguien". Y es que le parecía tan verdad lo que salía allí, se lo tomaba tan en serio que no consentía que nadie se moviera ni se riera". (Pilar Robres, espectadora e hija del dueño. 1920).

Y cabrían quinientos abajo y cerca de doscientos arriba

Cine Goya, 1973. Patio, general y cabina de proyección

Semejante cantidad de empleados en un cine en Teruel, con excepciones, nunca fue normal y menos en un pueblo. Como veremos más adelante este cine tuvo una gestión muy profesional.

Pero vayamos por orden: Al poco de abrir empezó la guerra; en ese momento, el poeta e intelectual Juan Gil-Albert, miembro de la Alianza de Intelectuales Antifascistas de Valencia, en las páginas de Hora de España, nos da la información de la visita a Teruel y Andalucía, del 26 de julio del 36 al 29 de enero del 37, de un camión con proyector, realizándose un total de 47 sesiones. Se proyectaron: *Chapayev, El Acorazado Potemkin* y *Los Marinos de Kronstadt*; de las dos últimas hay constancia de su proyección en Alcañiz, lo que nos lleva a pensar que también se pudieron pasar en Híjar.

Según leemos en *Nuevo Aragón*, 20-IV-1937, editado por el Departamento de Información y Propaganda del Consejo Regional de defensa de Aragón, este organismo organizó algunos festivales propagandísticos para recaudar fondos pro armas para Aragón. En este sentido destacamos la proyección de las películas soviéticas *El Circo* y *Caballería Roja*, que fueron exhibidas en el Teatro Goya de Caspe (Zaragoza) y en las pantallas de Barbastro (Huesca), Híjar y Alcañiz (Teruel). Las cintas fueron cedidas por el Comissariat de Propaganda de la Generalitat.

"Fue en el año 36 que vino la guerra y ya se paró el cine. Entonces vinieron los milicianos y empezaron a querer ha-

cer cine unos militares de estos que había mandamases, y pusieron el cine en marcha. Las películas las traían en tren desde Barcelona hasta Híjar. Durante la guerra se llenaba el cine todos los días, ¡Cómo había tantos milicianos! Venían al cine con vales. El cine estaba requisado, que nos lo quitaron, se lo quedaron los del comité, los rojos, y lo administraban ellos; pero un día se nos presentó en casa Ascaso, que era un dirigente comunista, y dijo que venía a devolvernos el cine, y entonces lo hacíamos nosotros con vales, y ni se cabía en el cine… ¡Como había tanto miliciano!" (Pilar Robres, espectadora e hija del dueño. 1920).

"El cine Goya sí que funcionó en guerra, llevaba la máquina yo entonces. Las películas las traíamos de Barcelona; cogíamos un coche un militar y yo e íbamos a la Metro, a la Paramount o a Filmófono, según, y nos daban las películas. Otras veces venían en tren.

Y destacamos la proyección de las películas soviéticas El Circo y Caballería Roja

Bajaban al cine un batallón o dos al mando de un teniente y yo mismo por el altavoz decía. "La quinta 25 que se presente para ir a Teruel", o lo que fuera que me mandaban. A veces un teniente daba charlas, pero a mí eso no me interesaba, yo me limitaba a proyectar películas." (Luis Puerto, operador. 1904).

Un par de mañanas en el Archivo de Salamanca y la consulta de la Carpeta 107 de la serie "R" de Aragón, 87, nos demuestra que, en la Comarcal de La Puebla de Híjar, con fuerte implantación de las Juventudes Libertarias, hubo una clara preocupación por la propaganda cinematográfica. Así tanto en Urrea de Gaén como en Albalate, se insiste en la necesidad de contar con una máquina de proyección como medio de atraer a la juventud a las filas libertarias.

En un oficio con fecha 21 de julio del 37, con motivo de la realización de un cuestionario solicitado a todos los pueblos con afiliados a la Juventudes Libertarias, Urrea de Gaén contestaba a la Comarcal de la Puebla de Híjar diciendo que en esa localidad no existía por el momento ni ateneo libertario, ni centro cultural, ni biblioteca, ni escuela racionalista. Y, después, añadía: "aprovechando la desmoralización que existe en la JSU (Juventudes Socialistas Unificadas) de este pueblo, esta sindical ha acordado que, si lo más pronto posible nos pudierais proporcionar una gramola y principalmente una máquina cinematográfica, podremos agrupar bajo nuestra bandera a la casi totalidad de jóvenes que militan bajo ese partido" (Archivo de Salamanca, Carpeta 107 de la serie "R" de Aragón, 18). El oficio citado muestra bien a las claras la utilización del cine como arma de propaganda y cultura en aquellos días de la guerra, y también como medio importante de captación de militantes.

ni se cabía en el cine...
¡Como había tanto miliciano!

"Cuando la guerra una vez vine yo al cine desde Albalate a Híjar y fue la primera vez que oí cantar la Internacional: todo el mundo se levantó y a cantar la Internacional." (Enrique Garralaga, espectador. 1917).

Entre marzo y abril de 1938 los nacionales conquistan el Bajo Aragón y los cines dejan de estar colectivizados; muy pronto su propaganda será otra.

"El NODO era imprescindible. Primero el NODO y luego la película. Sí que gustaba, sí". (Enrique Garralaga, empresario. 1917).

"Salía Franco mucho, sí." (Luis Puerto, operador. 1904).

El cine es una de las pocas vías de escape accesible a todos ante la situación social y política de posguerra. El negocio principal es la distribución-exhibición de películas extranjeras, y así la burguesía emergente se acerca al cine como industria y lugar de encuentro social. De hecho, si repasamos la nómina de los titulares de los nuevos cines turolenses de los años 40 nos encontramos con una mayoría de empresarios burgueses, como ya era el caso del dueño del Cine Goya, construido por un indiano, que nunca trabajó en él, salvo para contratar las películas a los viajantes en los primeros años.

"Al terminar la guerra mi padre alquiló el cine a Manuel Peralta, que unos años después abrió otro en la calle Mayor: el Coliseum." (Pilar Robres, espectadora e hija del dueño. 1920).

Cuando la guerra una vez vine yo al cine desde Albalate a Híjar y fue la primera vez que oí cantar la Internacional

Cine Coliseum (Calle Mayor. 1941-1975)

La construcción es de 1940 y la apertura de 1941. Se construyó excavando en la ladera debajo del castillo, lo que dio algunos problemas, y así el 23 de setiembre de 1951, afortunadamente tras acabar la sesión, se hundió el techo.

"Tenía patio y gallinero, que le decíamos; justo debajo del gallinero estaba el ambigú al que se salía en el descanso. Era más pequeño que el Goya, pero muy bonito, muy recogido. Yo pintaba los títulos con un clarión en una pizarra y abajo con unas chinchetas ponía las mejores escenas, sin orden, que siempre venían 8-10 carteles de fotos bonitas, y la gente las miraba y si les parecía emocionante pues iban. NODO, película y descanso, que poníamos algún cliché, pocos, de publicidad y la película del próximo domingo". (Ambrosio Gan, operador. 1922).

Cine Coliseum, 1993. Taquilla y puerta de entrada

El nuevo cine tenía 500 butacas (497 en otros anuarios, un truco para pagar menos impuestos) y equipo Erko. Y, como es natural, empezó una competencia entre ambos, mientras iba cambiando de dueños. A mediados de los 50 los propietarios eran Sorribas y Francisco López, que intentaron monopolizar la explotación cinematográfica en el pueblo.

Siempre venían 8-10 carteles de fotos bonitas, y la gente las miraba

Enrique Garralaga

Un personaje clave en esta pequeña historia. Licenciado en ciencias químicas, en 1948 se hace cargo de la gestión del Goya y dos años después se casa con la hija del dueño. De profesión empresario cinematográfico, Garralaga tuvo cinco cines: en Híjar, Albalate del Arzobispo, Oliete, Muniesa y Torres de Berrellén (Zaragoza), cine que traspasó en 1954. Su figura como empresario dedicado solo al cine es muy poco frecuente; lo normal era que el negocio del cine fuese un ingreso más, no el principal.

"Cuando cogí yo las cosas hicimos las paces con los del Coliseum, así que desde junio del año 49 a finales de 1954 trabajamos juntos, entonces el propietario era de Barcelona, se llamaba Miguel Targa, luego él lo vendió a Sorribas y López, que querían explotar el negocio y yo les estorbaba, por lo que de 1955 a 1958 me alquilaron el Goya para tenerlo cerrado, hasta que se dieron cuenta de que me pagaban más de lo que sacaban, así que de 1959 en adelante decidimos colaborar y abrir los dos: nos repartíamos los días y las distribuidoras; cogíamos el calendario y una semana cada uno, las fiestas dábamos sesión los dos." (Enrique Garralaga, empresario, 1917).

El hecho de explotar varios cines permitió a Garralaga lo que se llamaba un contrato a varias plazas, disponiendo de la película alquilada durante toda una semana, mientras que lo habitual no era eso: lo habitual era que la película llegará el viernes en tren a la estación de la Puebla de Híjar y el autobús la llevara al pueblo; el sábado se montaban los rollos y esa noche y el domingo se proyectaba; el lunes, en el primer coche la película viajaba hasta La Puebla donde la facturaban a Barcelona, que era donde se contrataba (el mapa cinematográfico de España estaba dividido en siete regiones y Aragón pertenecía a Cataluña); de este modo el saco con

los rollos de la película llegaba a su destino el martes o el miércoles, o sea, estaba bloqueada para el distribuidor entre 4 y 5 días, pues había que repasarla, por lo que esa semana no iba a poder programarla nadie. Por eso, si se alquilaba para dos días en dos cines "te la dejaban toda la semana, y yo hacía contratos a tres porque Oliete y Muniesa no me hacían cine más que el domingo, Albalate e Híjar, sábado y domingo y algún jueves. A mí la película me salía más barata y me ahorraba portes. Se hacía sábados noche y domingos tarde y noche. Cuando iban más era el domingo por la tarde, que es como acabó siendo.

Poníamos las fotos del cine en la carretera, y en la pizarra se anunciaba la hora. Folletos de esos dábamos pocas veces, tenían un inconveniente: había que encargar quinientos o mil, quinientos eran pocos, miel eran muchos, y luego había que imprimirlos por detrás echándole tomate, que a veces era mentira, y luego había que distribuirlos.

Belinda, 1948. Programa de mano con frases sacadas del manual de explotación facilitado por la distribuidora.

Se hacía sábados noche y domingos tarde y noche

[…] Las autoridades entraban sin pagar. Y era un lío porque se sentaban donde querían, siempre en las mejores butacas, así que mandé hacer unas placas y las atornillamos en cuatro o seis butacas.

[…] Para programar bien había que conocer al público. Cada pueblo tenía su público. En julio de 1951 salió el primer número de la revista Cine Asesor, que la editaban en Madrid, y yo desde entonces estaba suscrito […]. Yo, como la gente de aquí no estaba al corriente de lo que se estrenaba en las capitales, contrataba siempre viejo, dos años después, y así me evitaba los lotes en los que solo un 15% eran buenas. La gente no preguntaba de qué año era la película sino si era buena o mala. Aunque no fuéramos al día yo daba una calidad superior". (Enrique Garralaga, empresario, 1917).

La gente no preguntaba de qué año era la película sino si era buena o mala

El halcón y la flecha, 1950. Estrenada en Híjar en 1952.

La cartelera

Recogiendo alguno de los títulos que se proyectaron en Híjar durante estos años, más los comentarios de nuestros informantes, intentaremos un tímido acercamiento sociológico a su influencia en la percepción del mundo por parte del público que los vio.

Cascarrabias (1930), Cyril Gardner. Título original: *Grumpy*. Esta comedia de la Paramount Pictures cuenta la historia de un anciano y gruñón abogado criminalista que se retira a las afueras de la ciudad junto a su nieta predilecta, a quien pretende casar con un sobrino. *Cascarrabias* es una de esas dobles versiones que se rodaban aprovechando los decorados con diferentes intérpretes según el mercado al que desde los estudios norteamericanos se quería llegar, descartada la opción de los subtítulos (en España una gran mayoría era analfabeta). "Las películas extranjeras venían con rótulos y ahí es donde se tropezaba, la gente aquí no sabía leer la mayoría, y ahí venía el fallo. Y a muchos que sabían, no les daba tiempo". (Pilar Robres, espectadora e hija del dueño. 1920). Esta práctica duró poco tiempo; en nuestro país los primeros estudios de doblaje se abrieron en 1932 en Barcelona.

Cazando fieras vivas (1936). Durante la II República los noticiarios y documentales sumaron más de la mitad de las producciones cinematográficas. Estas películas tenían mucha credibilidad y fueron, para muchos españoles, la única ventana al mundo exterior y, por lo tanto, pudieron condicionar su visión de la realidad. (María Antonia Paz Rebollo y José Cabeza San Deogracias en HISPANIA. Revista Española de Historia, 2010, vol. LXX, núm. 236, págs. 737-764).

El NODO (1942-1981). Que como es sabido era de obligada proyección. "Se empezaba con el NODO y cuando se acababa la película salía Franco en un cliché y había que ponerse brazo en alto, que tocaban el himno nacional, esto fue así en el Coliseum durante unos años después de la guerra. En el NODO salía siempre Franco. Hacían un resumen de todo lo que se inauguraba en España, lo que se construía, lo que se hacía... Eran documentales muy buenos de política, (Ambrosio Gan, operador. 1922).

Historia de un gran amor. Película de 1942 protagonizada por el actor e ídolo de la canción mejicana Jorge Negrete, que se vio unos años después de su estreno pagando una peseta y cincuenta céntimos en butaca o una y quince en general. Melodrama ambientado en el siglo diecinueve que desarrolla una historia de amores imposibles entre Manuel Venegas, un joven empobrecido, y la bella Soledad, hija del hombre que despojó a Manuel de su fortuna. Decidido a hacerse rico, Manuel abandona el pueblo. Después de años de ausencia, el joven regresa para encontrar a Soledad casada. Sin embargo, ambos están decididos a consumar su amor.

Historia de un gran amor, 1942.
Pudo verse en el Goya y en el Coliseum, tal y como el sello de caucho atestigua

Por el valle de las sombras, 1944. El Doctor Wassell viaja a China tras ver una foto de Madeleine, una bella enfermera. Cuando estalla la Segunda Guerra Mundial se incorpora al ejército, que combate a los japoneses en el Pacífico. Allí se hará cargo de un grupo de soldados heridos. El largometraje está basado en una historia real.

Por el valle de las sombras
Se vio en las ferias de septiembre de 1949 en un maravilloso tecnicolor en el cine Goya

En el NODO salía siempre Franco

Agustina de Aragón, 1950. A principios del siglo XIX, durante el asedio de las tropas napoleónicas a Zaragoza, Agustina, encendida de patriotismo, decidida y valiente, se pone al frente de la defensa de la ciudad, animando a todos con su valor y su patriotismo, hasta arrojar a los franceses de su territorio, obteniendo la victoria para su patria. Cine histórico, de nuevo ambientado en el pasado, que glosa la biografía de una figura inmortal en la historia de España, como "inmortal es esta epopeya que exalta el indomable espíritu de independencia de nuestra raza". Tal y como pudieron leer en el programa de mano los hijaranos, a los que se les informa en una octavilla de que "no obstante el elevado esfuerzo económico que supone la proyección […] la Empresa ha decidido no elevar los acostumbrados precios con el fin de que pueda estar al alcance de todos".

Agustina de Aragón, 1950.
Híjar fue la segunda plaza de la provincia donde se proyectó.

Como "inmortal es esta epopeya que exalta el indomable espíritu de independencia de nuestra raza"

"Aquí había un convento de frailes y otro de monjas y la gente estaba muy sujeta; antes de la guerra tenían a la gente en un puño; decían que ir al baile era pecado; venían las fiestas y las monjas iban casa por casa donde había chicas jóvenes para que no fuesen al baile y, según que películas, las monjas también les echaban el alto, no les gustaba que fuesen al cine". (Pilar Robres, espectadora e hija del dueño. 1920).

"En Híjar eran muy católicos y en Semana Santa ni fumaban ni iban al cine, así que cogí y programé toda la Semana Santa películas de beatería. Hice unos folletos y los repartí por los bares; el "programa de agua bendita" le llamábamos nosotros. ¡Un éxito! Al año siguiente quise hacer lo mismo, pero no encontré películas". (Enrique Garralaga, empresario. 1917).

Marzo de 1952. El "programa de agua bendita", a una y dos pesetas la entrada

Marzo de 1952. El "programa de agua bendita", especial para la Semana Santa.

Wésterns, dramas como *Calle Mayor* (715 espectadores), comedias americanas del estilo de *Papá piernas largas* o españolas como *Calabuch* (271), policíacas como *Distrito quinto*, superproducciones espectaculares como *Las nieves del Kilimanjaro* (715) y *Niágara* (715), o películas de "reprise" (vueltas a poner tras estrenarlas) como *Currito de la Cruz, Agustina de Aragón, La hermana San Sulpicio, Locura*

de Amor y Balarrasa (todas con 200 butacas vendidas en 1959, como las anteriores) no pudieron superar a unos de los grandes éxitos de taquilla del cine en España: *El último cuplé*, que tras su estreno nacional en 1957, dos años después fue aplaudida en el Goya por 1500 personas.

Unos de los grandes éxitos de taquilla del cine en España: El último cuplé

En su conjunto, todas estas películas, unas más que otras, fueron casi la única ventana al mundo exterior de quienes las veían y, por lo tanto, informaron su visión de la realidad: por ellas conocieron países extranjeros, ciudades modernas, otras culturas y costumbres como las camas de matrimonio separadas o los electrodomésticos, gestas deportivas, acontecimientos políticos o avances científicos, sentimientos encontrados, amores y pasiones -censuradas-, vidas ejemplares, enredos, mensajes optimistas y un etcétera tan largo como la propia vida. Todo lo cual hace -como señalan Paz Rebollo y Cabeza San Deogracias- que su aportación a la construcción de la cultura popular y su influencia en las formas de pensar y sentir de los espectadores pudiera ser muy significativa. Y, poco a poco, la televisión abrió más ventanas.

Y, poco a poco, la televisión abrió más ventanas.

El cierre

De 1970 a 1979 cierran sus puertas y ya no vuelven a abrirlas (con la excepción del Cine La Salle de la capital que abrirá en el 83 como Sala Maravillas) 49 cines en Teruel, entre ellas los de Híjar.

"Yo empecé a fijarme bien en los datos, iban cuatro críos, chillaban mucho…; la película pornográfica era la única que chutaba un poco, las demás nada, era ya el declive, así que en cuanto la cosa se puso fea: ¡al cuerno! Dos años después de que vendiera yo el Goya para poner un taller (1973), cerró el Coliseum, ya estaba imposible: unos días hacían cine, otros no…". En 1930 Híjar tenía 3853 habitantes, en 1950, 3838; en 1970, 2501. Hoy, 1771.

Desde estos cierres y hasta la fecha, lo más parecido al cine en este municipio han sido las proyecciones en DVD para niños dentro de la Semana Cultural durante el verano en el salón de la Casa del Hijarano, en el Parque del Calvario, interrumpidas por obras en el año 2016 y, después, por la pandemia.

SAMPER DE CALANDA. HISTORIAS DE NUESTROS CINES

Antonio Zapater Fandos

El autor desgrana sus recuerdos en torno a las dos salas de cine que tuvo este municipio de la comarca turolense del Bajo Martín en la segunda mitad del siglo XX.

Soy de un pueblo de la comarca del Bajo Martín, en la provincia de Teruel, que se llama Samper de Calanda y, como tantos otros pueblos, se nos está vaciando. Yo quiero hacer un homenaje al cine, y mis recuerdos me llevan a los años en los que la población de mi municipio estaba bien asentada y existían dos salas, cosa que para un pequeño pueblo era todo un lujo.

Según recoge Ángel Gonzalvo en su libro de entrevistas a propietarios y empleados de los antiguos cines turolenses, *La Memoria cinematográfica del espectador*, entre 1947 y 1954 existió en Samper un cine que se usaba como sala de baile. Su propietario, Mariano Yebra, acabó vendiéndoselo a José Espés, quien lo tuvo en funcionamiento entre 1955 y 1975. Se llamaba el cine Moderno, aunque la gente lo conocía como cine 'Espés', tomando el apellido de su propietario. Era un edificio con un patio exterior donde había una morera y unas escaleras que subían a la cabina de proyección, en la cual nos colábamos los zagales a pedir al 'Espés' recortes de película para hacernos unos aparatos con cartones y, a través de una luz, ver lo que venía a ser una especie de diapositiva.

El cine era de reducido tamaño: contenía 200 butacas de madera y detrás, unas gradas a las que llamábamos el gallinero y donde cabían unas 40 personas. Había una especie de cuadra que hacía de bar, con un tablero de madera y muchas cajas de cerveza y refrescos; una puerta daba acceso al cine.

Amigos antes de entrar al cine. Al fondo los cartones

Lo bueno de este cine era que no había censura; nos dejaban pasar casi siempre a los chicos y chicas, pues el negocio se basaba en que cuantos más espectadores, mejor. Tenía en la plaza una cartelera con barra y ponían unos cartones con los fotogramas de la película. Algunas veces, cuando salíamos del cine, nos dábamos cuenta de que alguna escena no había salido, digo yo que serían de otra película.

Entre 1947 y 1954 existió en Samper un cine que se usaba como sala de baile

Un recuerdo que tengo de un sábado: fui con mi hermana, que era mayor que yo, al cine y vimos una película de terror. Para volver a casa, con aquellas *bombillicas* que había en las calles, las pasamos canutas; creo que no he pasado tanto miedo en mi vida, pues creíamos que a la vuelta de una esquina nos iba a salir el asesino que habíamos visto en la pantalla del cine.

Más tarde, a principios de los años 60, a un cura que había en Samper se le ocurrió, en colaboración con las 'fuerzas vivas' del pueblo, crear un Centro Social Católico, eso sí, con costes al erario público y con la colaboración desinteresada de todos los vecinos, y se creó el Centro Social Católico Virgen del Pilar. La propiedad y los beneficios pasarían al Arzobispado de Zaragoza, todo sea por la cultura y en beneficio de la Santa Madre Iglesia.

Dicho y hecho. El Ayuntamiento cedió los terrenos, se cortó la madera de los pinares, se vendió y se crearon los socios. Como todos sabemos, estaba mal visto no ser socio, solo no lo eran las personas con pocos o ningún recurso.

A principios de los años 60, a un cura que había en Samper se le ocurrió, en colaboración con las 'fuerzas vivas' del pueblo, crear un Centro Social Católico

Se puso la primera piedra con todo el boato y propaganda, que corrió a cargo del famoso arzobispo Morcillo, y comenzaron las obras; la cantidad de jornales que echaron los vecinos y en dinero que aportaron nadie lo sabe. La ubicación se eligió en un cabezo enfrente de la iglesia (antiguo fuerte o castillo de las Guerras Carlistas), un lugar privilegiado al cual se accedió por una pasarela.

Primera piedra del FOCAR

Inauguración del FOCAR

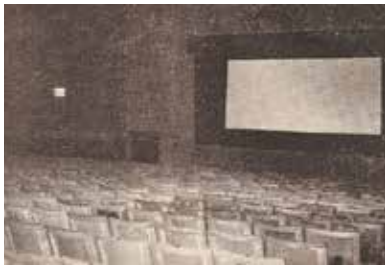
Discurso inauguración del cine

Y allá por el año 1962, se inauguró el centro, compuesto por un cine con 650 butacas de madera de esas que se levantaban cuando no había nadie sentado, un bar con una hermosa terraza con unas vistas impresionantes a la huerta y una sala de TV. Tengo que reconocer que el FOCAR (Fomento de la Cultura, Deporte y Recreo), como lo llamaban los vecinos, potenció los actos culturales, ya que la juventud creó grupos de teatro y de música, y el pueblo dispuso de un local para presentaciones de las reinas de las fiesta y diversos actos, siempre bajo la atenta mirada de una junta de católicos presidida por el cura, por la cual pasaban todos los controles habidos y por haber, tanto en películas como en obras de teatro. Pero bueno, alguna ventaja habíamos que tener. Sábados y domingos teníamos cine, y puedo presumir de que era uno de los mejores cines de la comarca; qué digo, de la provincia.

Obra de teatro

Actuación musical

Bar Manolo



Sala de televisión

Por aquellos años yo era muy pequeño y no entendía muy bien, pero oía hablar a los mayores y preferían el cine de 'Espés', pues traía mejores películas y sin censura por la temática. Sirva de ejemplo la película *Gilda*, y algunas más de esas que empezaban con los destapes.

Mis recuerdos del FOCAR poseen el olor a bocadillo de calamares que en el descanso se compraba la gente pudiente, y el sabor de las gaseosas. Yo me conformaba con el olor, pues en mi casa nos venía justo y algunas veces ni podían darme dinero para la entrada. Cuando había, me llegaba para una bolsa de kikos y una gaseosa; otra solución era esperar al descanso y colarme si no me pillaba el acomodador (se tocaban tres timbrazos para avisar a la gente que estaba tomando algo en el bar). Creo recordar que el bocadillo, la entrada y la gaseosa salían por unas 12 pesetas, así que los domingos había que buscar donde fuera a los abuelos y a los tíos para conseguir alguna peseta, por lo menos para la entrada…

Mis recuerdos del FOCAR poseen el olor a bocadillo de calamares que en el descanso se compraba la gente pudiente, y el sabor de las gaseosas

La Nicolasa "la Pollera", Pilar, Teresica "la Contadera" y la Gloria, las cocineras que preparaban los bocadillos de calamares.

La Jacinta y José, camareros

El acomodador tenía un faenón con nosotros, pues como el cine estaba en cuesta nos encantaba tirar las botellas de gaseosa vacías, que hacían un ruido tremendo hasta que chocaban contra el pie del escenario. Ya tenías al tío Casión con la *linternica* a ver si pillaba al que había sido y, si era así, lo sacaba a la calle.

Otros recuerdos que tengo son de los cortes que le daban a la película cuando había una escena de besos o un poco tórrida. Terreu, que era quien manejaba la máquina y era muy beato, se encargaba de cortar las películas, y se liaba la de dios cuando golpeábamos en la madera de las butacas como protesta, hasta que venían los acomodadores, el tío Figote o el tío Casión, a poner orden.

En la entrada del bar había una taquilla de madera y detrás solían estar la Pilar "la Coja" o la Teresica "la Contadera", que te vendían unas entradas de un papel basto y de colorines (verdes, naranjas etc…). Solía haber el sábado noche una sesión para mayores y el domingo, para todos los públicos: películas de vaqueros o de romanos y gladiadores; también se montaba guirigay cuando atacaba la caballería o los romanos ganaban.

En el pueblo teníamos la costumbre de pasear desde la plaza por el altero, que era donde colocaban las carteleras de los cines, y los mozos le preguntaban a las mozas qué película de las que echaban les gustaba más y a cuál de ellas iban a ir; pero muchas veces los engañaban, pues les decían lo contrario de lo que iban a hacer y los mozos se quedaban esperando en la entrada, pero como las chicas no venían, había que correr para llegar al otro cine. Luego, como eran un poco brutos, se lo hacían pagar: en el tiempo de los carruchos (una clase de cardos), cogían los mozos un buen puñado, se sentaban en la fila de detrás y se los pegaban a las chicas en el pelo; no veas los enredones que se hacían para quitárselos.

Los mozos le preguntaban a las mozas qué película de las que echaban les gustaba más y a cuál de ellas iban a ir

También en el tiempo de los latones nuestras cabezas pensantes discurrían maldades. El latonero es un árbol que se da por estos lugares y da unos frutos del tamaño de los guisantes; cuando están negros se pueden comer, pero tienen un hueso redondo como las olivas. Antes del cine trepábamos al latonero, nos llenábamos los bolsillos de latones y, con una caña del diámetro de los huesos, nos hacíamos una especie de cerbatana. Rosigabas el latón, introducías el hueso en la caña y, con un fuerte soplido, lo disparabas y le arreabas en toda la cocorrota al que estaba viendo la película unas filas más adelante; éramos zagales y no discurríamos nada bueno.

También me acuerdo de despistar al acomodador para colarnos en las películas de mayores; y de nuestros primeros ligues, procurando sentarnos detrás de las chicas que nos gustaban. Solo hacíamos que incordiarlas, porque éramos un poco salvajes. Lo que sí reconozco es que el cine nos trajo cultura al pueblo, y que era un punto de encuentro en torno al cual giraba la vida de chicos y mozos, además de los matrimonios que salían los sábados por la noche para disfrutar con una película; todo un lujo, pues en otros pueblos de alrededor que carecían de cine eso no ocurría. Incluso aunque lo hubiera, algunos jóvenes venían aquí por las chicas, como los de Escatrón.

Carrera de sacos con la cartelería del cine al fondo

Así, tuvimos en Samper de Calanda la suerte de disfrutar de dos cines, de entretenernos con las películas de vaqueros, las de romanos y las del destape; de reírnos y emocionarnos con actores como Manolo Escobar, Gracita Morales y Paco Martínez Soria; de adquirir, en suma, una cultura cinematográfica que, para aquellos años y tal como estábamos en España, no era moco de pavo.

Después cerraron el cine FOCAR por aluminosis, pero el bar continuó muchos años más. Después de mil peleas con la junta y el Arzobispado de Zaragoza, el Ayuntamiento de Samper ha conseguido en 2014 comprar el edificio a la Iglesia y que retorne el edificio al pueblo. La idea es hacer un salón multiusos con escenario para obras de teatro y proyecciones, además de un bar y un tanatorio, que ya está terminado y operativo. Así como vayan llegando los fondos volveremos a tener nuestro añorado cine, pues hoy en día nos apañamos con el cine a la fresca en el parque que se hace en verano y alguna película en el salón del ayuntamiento, pero son casos excepcionales.

Centro Social Católico 'Virgen del Pilar'

El Ayuntamiento de Samper ha conseguido en 2014 comprar el edificio a la Iglesia y que retorne el edificio al pueblo

LOS CINES DE SARRIÓN: GONZÁLEZ Y JARQUE

Juan Villalba Sebastián

En 1996, el profesor Ángel Gonzalvo Vallespí publicaba *La Memoria Cinematográfica del Espectador. Panorámica sobre los cines en Teruel*, una visión de conjunto de los cines que "han funcionado en Teruel y su provincia, desde los primeros barracones de feria hasta las salas que se mantienen abiertas", en esos momentos muchas ya habían cerrado y, por desgracia, en la actualidad, veinticinco años más tarde, la práctica totalidad de ellas ya han dejado de existir.

En lo relativo al pueblo de Sarrión, dos eran los cines que catalogaba: el "Cine González" y el "Cinema Jarque", en ambos casos su actividad había cesado hacía años, el primero continuó siendo el Café González, un negocio familiar tradicional de varias generaciones, y el segundo se trasformó en discoteca.

El presente artículo pretende ser una ampliación de las sucintas entradas que Gonzalvo Vallespí presentaba en su trabajo , cuyas fuentes de información se basaban en testimonios orales, que en el caso de los cines de Sarrión fueron unas breves declaraciones de sus respectivos propietarios que recordaban el inicio de su negocio, describían físicamente la sala y señalaban las causas de su cierre. Nuestra pretensión es la de completar en la medida de lo posible esa visión esencial sumando evocaciones casi impresionistas de nuevos informantes de aquella época, para tratar de conformar, siquiera someramente, la memoria cinematográfica colectiva, la "geografía emocial" de un pueblo en los años cincuenta y sesenta cuando el cine era el espectáculo social por excelencia y la población acudía en masa para compartir un mismo espacio visionando colectivamente una misma película.

Cine González

Los comienzos: precios, asistencia y descripción física del local

Como señala el testimonio de la informante, Esperanza González, hija del propietario y hermana de la proyeccionista, las funciones comenzaron en el año 1953, como ampliación del negocio de la familia, cuyo titular en esos momentos era Víctor González Casas, así declaraba: "Mis abuelos tenían el café y nosotros lo arreglamos para cine, que alternábamos con baile" Y describe la sala de la siguiente manera: "Pusimos sillas y gradas y dos sábanas caídas para la pantalla; había dos puertas: de entrada y de escape (…) Poníamos las fotos fuera, para que la gente las viera; algunos se habían acostumbrado a todas las semanas venir y venían fijo; entonces valía dos pesetas…" Unos años más tarde, hacia finales de los cincuenta, los precios habían subido a las tres pesetas.

Efectivamente, como recuerda la sarrionense Lola Jarque Peiró, en ese mismo edificio, en una de sus habitaciones, se impartía solfeo y la enseñanza de algunos instrumentos

[1] Agradecemos a Ángel Gonzalvo la información facilitada para la elaboración de este artículo

musicales por parte del director de la banda, Juanito Jericó, y también ensayaba la agrupación, que en ocasiones luego daba un concierto abierto al público o algunos de sus músicos realizaban "Veladas Musicales", para todo lo cual había que quitar las sillas y convertir el cine en sala de baile.

Puertas de entrada al Café González. En la actualidad sigue siendo la misma que en aquella época

Entrada del cine González de Sarrión mediados años cincuenta

Aurora González contemplando un cartel de cine de la época

Sobre cuestiones espaciales, en la entrevista mantenida con la proyeccionista, Aurora González, en estos momentos de 89 años, me dice que la sala tenía un aforo aproximado de unas 90 personas y que la asistencia media era de 40 a 50 espectadores cada semana. La sesión comenzaba con música en un tocadiscos para dar tiempo a que la gente se sentara, luego el NODO y luego la película. El Café estaba en el piso superior y se hacía un descanso de 15-20 minutos para dejar que la gente consumiera durante el mismo: "sonaban tres timbrazos y reanudábamos la sesión".

Por su parte, la citada Lola Jarque Peiró, asidua del cine, recuerda que "había un letrero que ponía "AMBIGÚ" que indicaba el lugar del bar, donde vendían gaseosas "AGUAR" (una empresa de la localidad) con sabor a fresa, limón, naranja, cola... cacahuetes que ellos asaban en el horno y en verano hacían café granizado en un aparato que tenían, las gaseosas valían 1 peseta…".

Censuras

Aurora era la encargada de llevar por su cuenta el cine, bajaba a Valencia a por los rollos y negociaba los títulos, a su juicio la gran productora española era Cifesa. Ya en su elección era muy cuidadosa e incluso antes de su proyección, ella misma ejercía una especie de autocensura si observaba alguna escena que pudiera dar lugar a algún futuro contratiempo con las diferentes censuras, es decir, no le temblaba la mano y cortaba y volvía a restaurar a la hora de devolver los rollos a la casa. Por lo que asegura tuvo pocos problemas a este respecto, aunque en ocasiones tenía bronca con el público, porque muchas veces descubrían los cortes o juzgaban como censura incluso acciones incluidas en la misma película, como cuando en una protagonizada por Jorge Negrete se iba a besar con la chica y su mismo sombrero charro ocultaba el momento del contacto, una broma en la que el director jugaba con el espectador escamoteándole el beso en el último momento.

Sobre el tema de la censura relata que "procurábamos que fuesen todas toleradas, que si te dejabas sin entrar a las criaturas perdías media entrada", declaración de la que se puede deducir sin género de dudas que el público infantil era muy importante y que para la chiquillería era todo un acontecimiento acudir al cine. Sobre este aspecto, Lola Jarque Peiró comenta: "cuando la película era para mayores, se hacía en sesión de noche, mis padres me llevaban envuelta en el mantón como si estuviera dormida para no dejarme sola en casa."

Aurora recuerda que no recibió muchas multas, pero las que tuvo fueron en su mayoría por superar el aforo (en este sentido reconoce que en ocasiones por no dejar gente en la calle las "apretaban"), pero explica que la mayoría de las veces cuando subía a Teruel a pagarlas conseguía que se las retiraran, si bien era criticada en el pueblo por ser multada.

Primeras proyecciones, películas en la memoria colectiva y anécdotas

Según recuerda Juan Villalba Trilles, sarrionense de 86 años, la primera película que vio y con la que cree se inauguró el cine fue *Balarrasa*, de José Antonio Nieves Conde, estrenada en 1951 y protagonizada por el ya popular en esos años Fernando Fernán Gómez.

Las sesiones eran de tarde y noche, en alguna ocasión intentaron hacer una tercera, pero resultaba agotador y no pudieron mantenerla. De hecho, Aurora rememora algunas películas, caso de *Quo vadis?*, como verdaderas maratones de cambiar hasta trece veces de rollo, por lo que terminaba la jornada absolutamente agotada. Tan solo esporádicamente recibía la ayuda de Carlos González, nos señala que "las películas que más gustaban eran las de Sara Montiel -*El último cuplé*, de Juan de Orduña, estrenada en 1957, fue "un auténtico bombazo", comenta-Paquita Rico, Lolita Sevilla…", en definitiva, todas las protagonizadas por las folclóricas de la época, junto con ellas señala que también gustaba mucho el cine mexicano, "en especial las de Jorge Negrete" y que se veía muy poco del americano. A este respecto menciona el gran éxito que supuso la cinta *Jalisco canta en Sevilla*, primera coproducción de España y México, estrenada en 1949 y que llegó a Sarrión mediada la década de los cincuenta, pero que seguía siendo muy demandada, entre otras cosas porque debutó Carmen Sevilla obteniendo un éxito absoluto, en especial por la escena en la que el "Charro Cantor" la besaba con pasión y que tuvieron que repetir 16 veces. El director, Fernando de Fuen-

tes, estaba desesperado y Negrete le decía: "¿Mano, es que puede ser mi hija!" La belleza exuberante de Carmen Sevilla era la de una joven inocente de diecisiete años que contó a la prensa que fue el mismo Jorge quien la entrevistó para aceptarla como coprotagonista y que a sus preguntas de si sabía montar a caballo y conducir un vehículo, contestó a todo que no. "¿Entonces qué sabe usted hacer?", inquirió el cantante un tanto desesperado, "sé bailar un poco…" contestó ella con su modesto candor juvenil. Por supuesto lo cautivó y la química entre ellos fue una realidad, de hecho, en otras muchas entrevistas tras el estreno, Carmen Sevilla hablaba con pasión de "aquel hombretón, tan alto y tan guapo" que siempre la "ayudó mucho en la película y se portó con ella como un perfecto caballero, como ningún otro actor se portó nunca…", incluso reconocía que fue "el gran galán Jorge Negrete quien le dio su primer beso como actriz".

Cartel de la película

Todas estas circunstancias unidas a la enorme popularidad del cantante mexicano, todo un símbolo de la masculinidad que durante años se había negado a visitar España, expresando de esta forma su desacuerdo con la situación política, hasta que en 1948, con motivo del rodaje de la película y también como invitado por el Primer Congreso Cinematográfico Hispanoamericano, pisó tierra española y su llegada a Madrid fue tan multitudinaria que miles de mujeres lo esperaban en la Estación del Norte y rompieron el cordón policial llegando a arremolinarse tantas a su alrededor que en su intento de tocarlo le arrancaron botones del traje y sufrió multitud de rasguños en su cuerpo, por lo que según se cuenta en una popular versión de esta llegada, el cantante exclamó en voz alta: "¿Es que en España no hay hombres?", abriendo una agria polémica entre el público masculino que se sintió herido en su hombría. De hecho, parece que cuando la película se exhibió en el pueblo seguía todavía viva, pues según recuerda Juan Villalba Trilles, todavía había entre los espectadores masculinos ciertas reticencias a verla.

Otro de los grandes éxitos de taquilla fue *El ruiseñor de las cumbres*, del director Antonio del Amo, estrenada en 1958 y protagonizada por uno de los grandes ídolos musicales de la época, el niño prodigio Joselito, cuyas películas, según Aurora, eran una garantía para la taquilla, en especial esta, escrita por el guionista de Mora de Rubielos, Jaime García Herranz –en esta misma revista le dedicamos un artículo completo-, y en la que participó la banda musical de Sarrión, por lo que la expectación fue máxima cuando se estrenó en el pueblo, pues todo el mundo quería verse, de hecho, Aurora reconoce que tuvo que cortar los fotogramas de la escena en la que salían y proyectarlos en exclusiva, en algunas sesiones hasta "doce veces", porque el público exigía volver a visionarlos, se supone que con el fin de llegar a reconocerse en pantalla.

Juan Villalba Trilles se acuerda de haber visto en esta sala una película importante en su vida, *Salomón y la reina de Saba* (1959), algunas de cuyas escenas se rodaron en septiembre de 1958 en Valdespartera, cuando él estaba haciendo la mili en Zaragoza en automovilismo, no llegó a participar como extra, aunque fueron más de dos mil los soldados que lo hicieron en la espectacular secuencia de la batalla, pero sí colaboró indirectamente como "aguador" con el mismo salario diario que ellos de 50 ptas., una cifra muy superior a las 15 que solía percibir un obrero. La secuencia dice que se repitió varias veces bajo un calor intenso y grandes nubes de polvo, hasta que el director, King Vidor, consideró que tenía material suficiente para lograr un montaje adecuado. Recuerda también las flechas de goma que se lanzaron y que casi todos los extras se llevaron a sus casas como recuerdo, así como algunas anécdotas sobre la grabación, que serían verdad o no, por ejemplo, se es-

peculaba que en aquellos parajes había una fosa común con más de mil fusilados, que una tal Nena Guillén, una mujer de bandera que andaba por allí, había tenido alguna relación con el Rey Juan Carlos cuando estaba de cadete en la Academia General Militar. Concluye su remembranza recordando que tras la repentina muerte del protagonista y productor, Tyrone Power, al poco de rodar estas escenas, se popularizó el dicho tan propio del humor negro español de que "no se sabe si murió por una angina de pecho, o por un pecho de la Gina", a la que no llegó a ver en directo, pero de la que decían los que habían tenido el gusto de verla que era "poquilla cosa", "un retaco de mujer", pero eso sí, con unos "pechos espectaculares".

Como simpática anécdota, Lola Jarque Peiró rememora una tarde cuando un niño del pueblo se hizo sin que nadie se diera cuenta con la punta de la película, cree que de *Sissí* -dirigida en 1955 por Ernst Marischka y protagonizada por Romy Schneider-, de uno de los diferentes rollos y al ser descubierto comenzó a correr sin dejar de tirar de ella hasta llevarla hasta los campos del lugar conocido como "la Solana", donde fue atrapado pero, claro, esa parte de la película no se pudo proyectar, porque quedó destrozada.

Causa y fecha del cierre

Aurora reconoce que la competencia del Cine de Jarque les hizo daño, pero no fue la causa definitiva del cierre de su sala, que se produjo en el año 1963, sino que fue la cada vez mayor presencia de televisores en los hogares.

Cinema Jarque

Los comienzos: precios y descripción física:

Juan Villalba Trilles cree recordar que las proyecciones comenzaron con la película *La leona de Castilla*, película de Juan de Orduña estrenada el año 1951, pero que todavía seguiría en candelero en el año 1955 cuando comenzó a prestar sus servicios el Cine Jarque, cuya descripción física se la relataba el propio propietario, Manuel Jarque a Gonzalo Vallespí de la siguiente manera: "Abrimos el cine por iniciativa de mi padre, que le gustaban los negocios. Yo bajé a Segorbe a aprender a llevar la máquina. Compramos los equipos en Valencia. No llegué a examinarme para el carné, no nos exigían mucho… Aprovechamos el salón de baile que teníamos y lo acondicionamos para poder hacer cine: 140 sillas de anea en filas, cogidas de cinco en cinco, con un pasillo en el centro y dos a las orillas. En lo que había estaba bastante bien: al ser llano las sillas se iban haciendo más grandes. De pantalla pusimos unas sábanas. Teníamos luces de emergencia y dos puertas, que obligaban… Tenía escenario y servía de teatro, que por el cuarenta y tantos venían artistas. Paredes blancas y techo ocre y luces de emergencia. Era majo, se estaba ancho. De la cabina a la pantalla habría unos 90 metros. Y la pantalla era de 4 x 2'5. Por fuera era como una casa particular, lo único es que había una ventana para los carteles. La taquilla estaba dentro, que como aquí hace frío no era para estar en la calle. De calefacción, nada; no era frío el salón, y sí venía gente…"

Sobre las sesiones señalaba que si la película "era muy buena, muy buena, hacías los sábados y si no, el domingo por la tarde y por la noche. Los sábados se trabajaba y no se pensaba en ir. La sesión de noche era la más floja. Hacíamos todo el año, menos jueves y viernes santo, que tampoco había baile. No era obligatorio no hacer, podías enviar los títulos para ver si eran apropiados, pero no hacíamos, que ya había procesiones… Los domingos, primero el cine; luego un ratico de baile y cine por la noche. Había que quitar y poner las sillas, era un trabajo bueno."

Sobre los precios iniciales comentaba: "Al principio 1'50 para los chavales y tres los mayores, al cerrar cinco ptas."

Censuras

A este respecto, Manuel Jarque reconocía que no había manera de librarse de las multas, en especial por asuntos de menores, por lo que implícitamente reconocía que era casi imposible realizar proyecciones sin que entre los espectadores, con consentimiento o sin él, hubiera niños: "cuando venía una inspección de menores los 50 duros no había quién te los quitara, si no era por una cosa era por otra."

Películas más vistas:

El titular del cine recuerda que las películas más apreciadas eran las "de canto y baile las que más gustaban y las mejicanas; las policiacas, menos, las entendía menos gente. Los dramas también, eso para personas mayores. Las del oeste gustaban a todos. *El último cuplé*, *El traje blanco*, de Joselito… gustaban mucho. Pero en cuanto uno decía 'no vale', te quitaban espectadores. ¡Si hubiera dicho no la he entendido! Total que cuando la gente aprendía hubo que cerrar: la cosa fue de golpe."

Una película que tuvo gran éxito fue *La cesta*, de Rafael J. Salvia y guion del citado escritor de Mora de Rubielos, Jaime García Herranz, quien confesaba en su momento al diario *Lucha* (19 de enero de 1962) que había recibido ofertas para rodar su guión en Italia; sin embargo, las rechazó todas argumentando que "*La cesta* nació en Mora de Rubielos y yo al menos, no la concibo sin el genuino carácter de allí ni la idiosincrasia de sus gentes. Además, no es fácil hallar otro pueblo tan a propósito..." Sus palabras son tan ciertas que hasta el último momento no se decidió si su protagonista principal iba a ser un actor profesional o Crescencio, un popular lugareño, conocido en toda la comarca por sus excentricidades, en el que se inspiró el guionista morano para su personaje. Al final, se optó por el actor Paco Camoiras para llevarlo a la pantalla, pero en Sarrión la expectación fue máxima por ver si salía el conocido personaje y los extras del pueblo vecino.

Causa y fecha del cierre

El Cinema Jarque cerró como tal sus puertas en 1972 y se transformó en discoteca. A este respecto reconocía: "Quisimos hacer algo que no pudo ser. Aquí la gente no estaba preparada; por la parte de Valencia es de otra manera. En todos los pueblos había cine: Mora, Manzanera, en La Puebla, mal que bien. El de Manzanera quería hacer una cadena y quería coger éste… Y cosas muy majas, pero nada".

Fotograma de La cesta

Fotograma de la película. Paco Camoiras y Antonio Garisa en una calle de Mora

EL SALÓN PARISIANA (CINE PERRUCA), PRIMER CINE ESTABLE EN TERUEL

Serafín Aldecoa Calvo

Este artículo recoge la trayectoria del Salón Parisiana (no Parisina), también conocido popularmente como Cine Perruca. Fue el primer cine estable de la ciudad de Teruel tras el paso de numerosas empresas de cine ambulante (Gran Palais, Cine Requena…). Su fundador y propietario, Arsenio Perruca, un empresario polifacético, lo abrió en 1910 (otras fuentes lo sitúan a finales de 1912), tras su visita a París con la Rondalla de Los Amantes. Tuvo una vida limitada, pues sucumbió a las minas (de dinamita) que le colocaron durante la Batalla de Teruel a principios de enero de 1938. Tras la guerra, el original proyecto de un inmueble racionalista, con una terraza al aire libre propuesto por Regiones Devastadas, no se llevó a cabo.

El comandante García Guiu, uno de los militares franquistas que participó en la Batalla de Teruel, declaraba en la Causa General en 1941 cómo el día 3 de enero [de 1938] el ejército gubernamental colocaba una mina en el Cine Perruca y destruía el inmueble, penetrando los soldados por sus ruinas a través de un enorme boquete abierto en uno de los tabiques en la primera planta del edificio de la Comandancia, ante lo cual el propio jefe de la Plaza, el coronel Rey d´Harcourt, pistola en mano, cerró el paso a los asaltantes.

La ubicación del Parisiana junto a lo que hoy es la plaza de San Juan, en la zona de la actual Diputación, exactamente en el nº 7 de la calle Instituto, hoy desaparecida, y dentro de lo que fue el reducto de la Comandancia, supuso que sirviese también como inmueble defensivo por parte de las tropas rebeldes durante la guerra. De hecho, a la entrada de una de las puertas se situó uno de los parapetos existentes en la ciudad denominado "del Espanto" que presentaba una posición complicada para la defensa, de ahí seguramente su nombre.

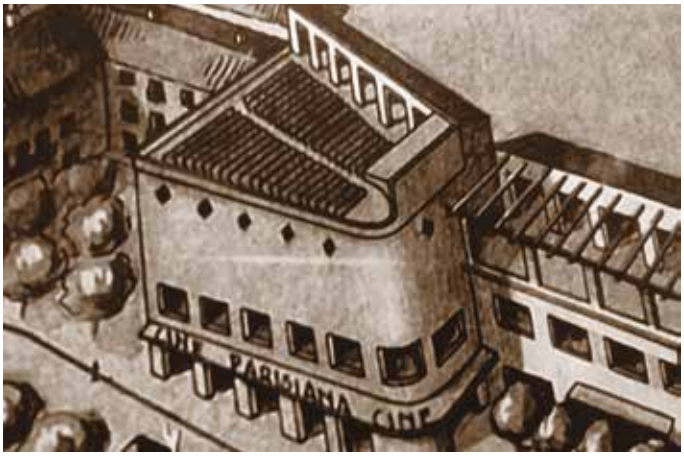
Con dicha acción militar dentro de la Batalla de Teruel, concluía su andadura el primer cine estable que se había construido en la ciudad de Teruel porque aunque, como veremos, hubo un proyecto nuevo de reconstrucción del inmueble por parte del programa franquista de Regiones Devastadas, no se llevó a cabo y desapareció.

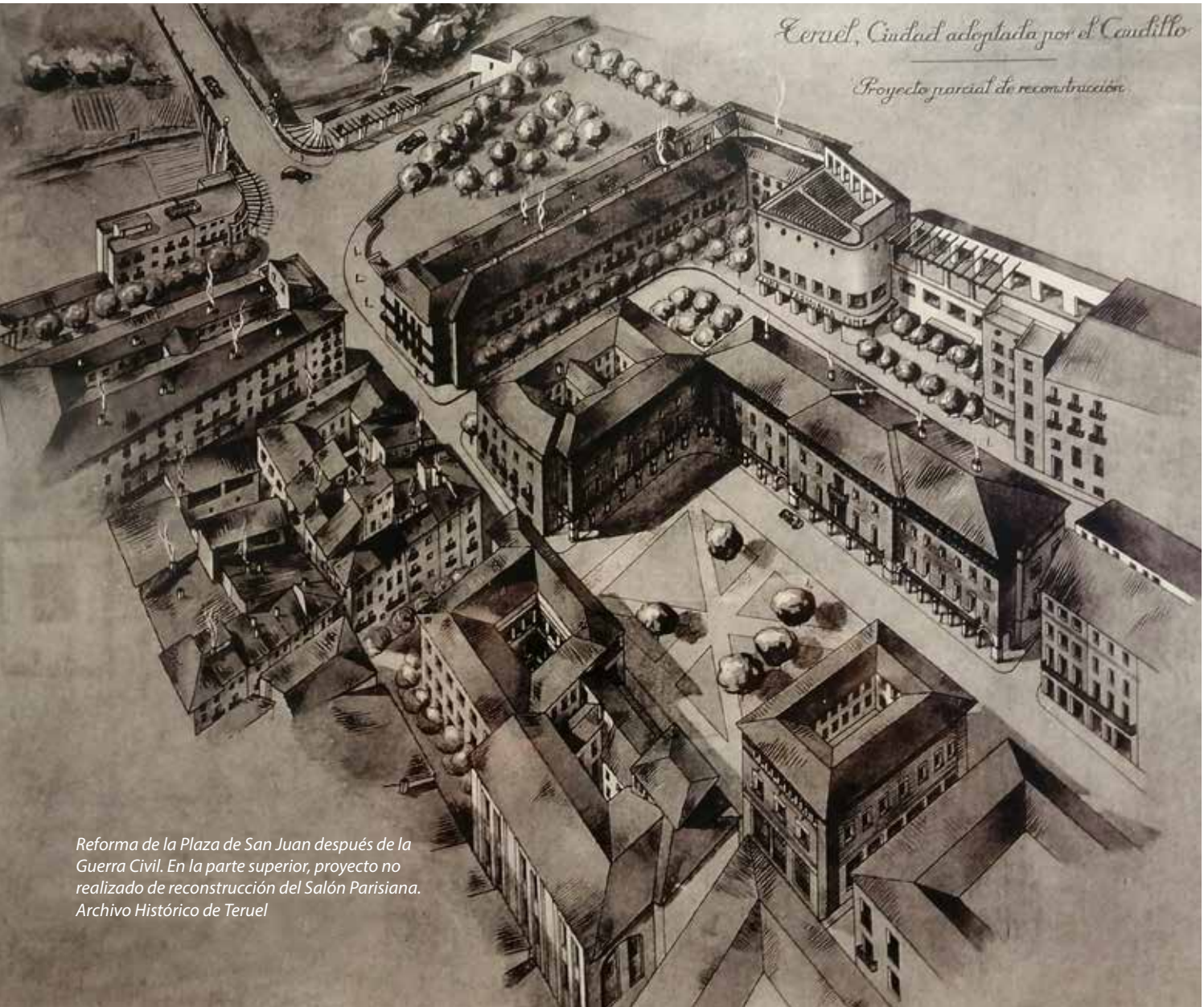
Antes de proseguir hay que aclarar que el cine se llamó desde el primer momento "Cine Parisiana" y no "Parisina" como aparecía en algún escrito y que tal como hemos visto en el testimonio anterior, se le denominaba "Perruca" por ser miembros de esta familia turolense los gerentes y propietarios de la empresa cinematográfica hasta el cierre definitivo del salón por "culpa" de la guerra o mejor dicho, de la Batalla de Teruel. Primeramente aparecerá como titular Arsenio Perruca y posteriormente la razón comercial y social debió de ser "Hijo de Arsenio Perruca".

La ubicación del Parisiana junto a lo que hoy es la plaza de San Juan, en la zona de la actual Diputación

Arsenio Perruca, el alma del Parisiana

Hay que reconocer el trabajo en pro del cine en Teruel del polifacético "industrial" Arsenio Perruca Aula (1865-1931), al que sus nietos calificaban como "aventurero, emprendedor, amante de las artes…, epítetos que caracterizaron la rica personalidad, pero no sería justo que olvidáramos su gran vocación por el servicio público", y como tal lo encontramos como concejal en 1910 y como "republicano independiente" en el ayuntamiento de Teruel en las elecciones municipales de noviembre de 1913 por el distrito Bretón.





Reforma de la Plaza de San Juan después de la Guerra Civil. En la parte superior, proyecto no realizado de reconstrucción del Salón Parisiana. Archivo Histórico de Teruel

Una parte de estos datos proceden del libro *100 años de la imprenta de Arsenio Perruca (1890-1990)*, catálogo editado por la familia Perruca con motivo de una exposición conmemorativa del centenario de la imprenta.

Perruca dedicó su actividad empresarial a tres campos fundamentales: la música, la imprenta y el cine. En el caso primero, lo encontramos en el verano de 1889 integrado en la Rondalla de Los Amantes, junto a sus hermanos Timoteo y Jacinto, visitando los pabellones la Exposición Universal de París, pero previamente habían pasado por San Sebastián para saludar y homenajear con sus canciones al maestro Andrés Bretón, que residía en dicha ciudad y que había obtenido un resonante éxito con la ópera *Los Amantes de Teruel* en el mes de febrero de dicho año.

En París coincidieron –al parecer casualmente- con el cronista oficial de la provincia de Teruel, Domingo Gascón y Guimbao, que se quedó sorprendido al escuchar los sones de los turolenses en la capital francesa. Suponemos que el chasco de Gascón fue morrocotudo, y más al escuchar las jotas y las zarzuelas de Mariano Valero ("Dr. Calvo"), un poeta e intérprete de ripios populares y festivos reunidos en la obra *Ráfagas*.

Perruca dedicó su actividad empresarial a tres campos fundamentales: la música, la imprenta y el cine

Los primeros pasos y las reformas. El Teatro Principal

De la actividad relacionada con la imprenta, nos ocuparemos en otro momento. En cuanto al inicio de la actividad cinematográfica del Salón Parisiana –este era el nombre oficial-, existe alguna disparidad de interpretaciones cronológicas que pasamos a resumir.

Ángel Gonzalvo Vallespí, tomando como informante a Ángeles Domínguez, enumeraba el aforo inicial de espectadores del salón, 453, y señalaba la "fecha de apertura" en 1910 y lo calificaba –en eso estamos de acuerdo- como "el primer cine estable de Teruel". Todo ello recogido en su libro *La Memoria Cinematográfica del espectador. Panorámica sobre los cines en Teruel*, obra publicada por la imprenta Perruca en 1996 y el Instituto de Estudios Turolenses, y que formó parte de su tesis doctoral.

El Salón Parisiana en una postal de la época

Los descendientes de Arsenio sitúan la apertura del Salón Parisiana también al año siguiente de este viaje a París realizado por Arsenio, y esta sería la razón que le habría empujado a darle el nombre de Parisiana. Y no es de extrañar porque los vates turolenses debieron de quedarse epatados al contemplar las espectaculares avenidas y monumentos de la capital francesa.

Sin embargo, en nuestras pesquisas hemerográficas hemos localizado otra fecha diferente, pues la noticia del inicio de su actividad apareció en el periódico El Mercantil apuntando que el último día del año, el 31 de diciembre de 1912, "la empresa del nuevo cine Parisiana nos participa que hoy se inaugura con cuatro sesiones que comienzan a las cuatro y media exhibiendo seis películas y tomando parte en él el septimino (grupo musical de siete instrumentos) que dirige el señor García Francés". Este director fue acompañante habitual de las proyecciones cinematográficas de cine mudo durante mucho tiempo en el Parisiana.

Sea como fuere, deseando contar con un salón a la última, en 1915 el "acreditado empresario" Arsenio Perruca, según informaba el Noticiero Turolense el 15 de agosto, ya planificó la introducción de "grandes reformas" en el Salón Parisiana cuyas obras se iniciaron a principios de marzo de

1916, "para convertir en un elegante teatro el bello salón de cine". Y es que el problema radicaba en que el Teatro Principal de la ciudad, dependiente del Ayuntamiento, se caía a pedazos y prácticamente no se podía restaurar, sino reconstruirlo de nuevo y el Consistorio turolense no estaba en condiciones económicas de desembolsar una suma elevada de dinero que suponía la realización de las obras.

El Cronista de Teruel, periódico conservador, describía así la situación del Principal: "Teníamos un teatro verdaderamente abominable por sus pésimas condiciones, mejor dicho, por no reunir ninguna de las condiciones para Teatro en un país de clima duro, frío como este que disfrutamos. El Ayuntamiento hacía tiempo que había visto la necesidad de reformarlo, pero la reforma que necesitaba era muy costosa. En esta situación de cosas, se le presentó la ocasión de ceder terrenos o edificio para la construcción de una casa destinada a Correos y Telégrafos y el Ayuntamiento, con el aplauso de Teruel, acordó la cesión del Teatro para esa finalidad (…). Ahora el Ayuntamiento debe ponerse manos a la obra para estudiar el medio encaminado a conseguir que Teruel tenga un teatro, pero no como el que teníamos antihigiénico, detestable malo, insuficiente…"

El Teatro Principal de la ciudad, dependiente del Ayuntamiento, se caía a pedazos y prácticamente no se podía restaurar, sino reconstruirlo de nuevo

Perruca, según el Diario Turolense, decidió, pues, iniciar los trabajos necesarios para aumentar el aforo del Salón Parisiana en "ciento y pico butacas más de patio sobre las que ahora existen y gran número de estas en el anfiteatro, además haciendo diferentes palcos y una entrada general espaciosa". A ello habría que añadir el ensanchado el escenario la construcción de un "gran número de cuartos para los artistas" y "nos consta que el próximo mes debutara una compañía de alta comedia en la cual figura la eminente trágica española Sra. Moreno". Todas estas reformas iban dirigidas de alguna manera "a que la ciudad de Teruel no carezca de Teatro" adelantándose así al posible derribo/cierre del Teatro Principal.

Lo que no sabía seguramente Perruca es que por esas fechas el Casino (Círculo de Recreo Turolense) ya había tomado la decisión de la construcción de un nuevo teatro como alternativa al municipal. En la pugna para ello participaron el ingeniero Antonio Rubio y el arquitecto del modernismo turolense Pablo Monguió, cuya fecha de inauguración fue el 29 de mayo de 1918 coincidiendo con las ferias y fiestas de San Fernando. Muy pronto, el bautizado como Teatro Andrés Marín, empezó a programar también sesiones de cine con lo que en los últimos años de la segunda década del siglo XX, ambos salones, el Marín y el Parisiana, iniciaron una dura competencia.

Según algunas de las descripciones, el "otro teatro", conocido a partir de entonces como el "Viejo", tenía una capacidad para unas 700 personas, con dos pisos de palcos sostenidos y divididos por columnas de madera con capiteles toscanos. Como decíamos, fue cedido al Estado para la construcción de la administración principal de Correos. Su estado era muy precario, así que fue derribado en el año 1924.

En los últimos años de la segunda década del siglo XX, ambos salones, el Marín y el Parisiana, iniciaron una dura competencia.

Tenemos anotada una penúltima reforma importante del Salón Parisiana, ya en 1931, proyectada por Arsenio seguramente antes de su fallecimiento en enero. Lo cierto es que las obras concluyeron en el mes de septiembre y se abrieron las puertas del Salón con una elevación del precio de las entradas con tan mala suerte que el público, que llenó el cine en las tres sesiones, "salió defraudado y malhumorado de la película que no justificó la elevación de precios de las entradas", según el diario La Voz de Teruel.

En el mes de abril de 1932, en plena II República, se realizó la última reforma al instalar el cine sonoro "con el general aplauso", siendo la película *Su último secreto* la primera "hablada totalmente en español". A continuación debieron de alternar ambas en la programación: las de cine mudo y las sonoras; ahora bien, estas últimas se anunciaban como "sonoras" y/o "habladas en español" en la cartelera que aparecía en la prensa, tal como fue el caso de *Su noche de bodas*, con Imperio Argentina, "el mejor film de la Paramount hablado totalmente en español".

El Salón Parisiana en una postal de la época

La competencia

Antes de que el Salón Parisiana se inaugurara como cine estable, ya se había cine proyectado en Teruel, especialmente el que se realizaba de forma ocasional coincidiendo con eventos como las fiestas y ferias de San Fernando como fueron los casos del Cine Requena o el Gran Palais, este último muy activo.

Se trataba de proyecciones de cine mudo que se llevaban a cabo en pabellones montados en la ciudad para tal fin. Así, en 1906, durante la Navidad, se pasaron varias películas en el barracón "Palacio Luminoso", que se había ubicado en la Glorieta, e incluso citaremos también las proyecciones que realizaban las órdenes religiosas de la ciudad como los Franciscanos, el llamado salón de cine de la Juventud Antoniana, que también pasaba películas por esas fechas, como el día 25 de diciembre de 1915, que se vio el film *Morirse a tiempo*.

Por tanto, las dificultades del Salón Parisiana para ser rentable económicamente debieron de ser considerables, porque tuvo que competir con pabellones móviles que programaban sus proyecciones cinematográficas de forma paralela, coincidiendo su existencia algunos años con el Parisiana, aunque su actividad fuera intermitente con motivo de fechas concretas y señaladas de carácter festivo.

Otro salón que hacía competencia al Parisiana, no solo en el aspecto cinematográfico sino también en cuanto a las representaciones teatrales, ya fueran dramáticas o cómicas, era el Teatro Principal, propiedad del municipio de Teruel, que abría sus puertas en el solar que ocupa actualmente el edificio de Correos (calle Yagüe de Salas) y que pese a su estado casi ruinoso, seguía siendo el único teatro existente en la ciudad que presentaba una programación de forma periódica.

Así lo daba a entender el Diario Turolense en sus páginas el 30 de septiembre de 1915: "Esta noche debutan en el favorecido Cine Parisiana "Las Tres Dulias" que, "como dijimos, es un número altamente moral que viene precedido de gran fama. Entre esto y no haber otro espectáculo, pues el Principal no abre sus puertas, no es aventurado suponer un negocio próspero al propietario del cine, el Sr. Perruca, lo cual nos satisface".

Pero el gran rival, el gran competidor con el Salón Parisiana, iba a ser el teatro-cine Marín no solo por las actividades teatrales que ambos salones programaban, sino también por las proyecciones cinematográficas que empezaron a realizarse al año siguiente de su inauguración. Con ello entraría en competencia durante un par de décadas, convirtiéndose en los años veinte del siglo pasado en los dos únicos cines que se abrían al público en general en la capital.

La programación cinematográfica

Durante bastante tiempo el programa de cada sesión de cine vespertino consistía en la proyección de una película de cierto renombre como *El capitán Blood*, con Errol Flynn y Olivia de Havilland, *La sortija imperial* o *El forzado de Cayena*, por ejemplo, y a continuación "una cómica", considerada siempre como una película de inferior categoría, pues su título no solía aparecer en la cartelera. Cada día solía haber tres sesiones con diferente horario.

La programación más importante de cine, aparte del sábado y domingo, era la del jueves, día en que solían festejar por tradición los novios con películas como Charlot (el 24 febrero de 1916), *Christus*, *Viene el amor*, *Alteza… yo os amo*, *Prisionero de Zenda*, *Siempre niño*, *Matrimonios a la moderna*, *La prisión de Florián*, *Su vida íntima*…

A finales del año 1915, recogiendo el ruego vehemente de la prensa, Arsenio Perruca se planteó la posibilidad de proyectar películas específicas para niños "con alguna frecuencia", aunque desconocemos si llegó a cumplir el propósito.

Sí que es cierto que el 18 de abril de 1932 se estrenó *Sevilla de mis amores*, con Ramón Navarro y Concha Montenegro, y que se completó el programa con el film "de dibujos animados" *Con ellos al Polo Norte*, pero creemos que sesiones completas con dos películas de contenido infantil no se proyectaron de forma habitual. También hay que citar como películas cómicas, aunque no necesariamente infantiles, las que fueron en la época tan populares protagonizadas por Stan Laurel y Oliver Hardy (el "Gordo" y el "Flaco") como *Politiquerías*, que se estrenó también en abril.

Durante bastante tiempo el programa de cada sesión de cine vespertino consistía en la proyección de una película de cierto renombre como El capitán Blood, con Errol Flynn y Olivia de Havilland

No obstante, la presencia de niños en las primeras sesiones de la tarde debió de ser frecuente por cuanto desde el Diario Turolense se hacía una llamada de atención "al inspector de policía para que ordenen a sus agentes que eviten en lo posible lo que ocurre, especialmente lo que ocurre en las dos primeras sesiones, que una docena de chiquillos sin educación empiezan a aplaudir y gritar como si estuvieran en una plaza de toros queriendo imponerse mediante el escándalo público".

Aparte de la programación cinematográfica cotidiana, el Salón Parisiana fue escenario de otras clases de eventos como actuaciones musicales, representaciones teatrales, mítines políticos y sindicalistas… De este grupo, singularizaremos la programación de las llamadas "variedades", tan populares en esos años, con lo que durante unos años compitió, tal como hemos apuntado, con el llamado Teatro Principal y después con el Marín.

Como ejemplo de obra teatral citaremos el domingo 12 de julio de 1931, cuando la compañía artística Palacios-Martín, de la que formaba parte el cuadro artístico de la Casa del Pueblo de la UGT y el PSOE turolenses, representó la obra *Juan José*, un "grandioso drama" de tres actos de Joaquín Dicenta. Hay que destacar que esta obra teatral, *Juan José*, cuyo tema central en la denuncia social tuvo un gran éxito en los años 30 del siglo pasado representándose en numerosos municipios.

Carteles de películas proyectadas en el Parisiana

Destacaremos, finalmente, la celebración de actos políticos y sindicales como mítines, asambleas, encuentros… El momento estelar del Parisiana tuvo lugar el 27 de diciembre del año 1931, cuando se celebró en sus locales el Congreso provincial de Secciones Sindicales de la UGT y del PSOE, al que acudieron centenares de representantes de varias decenas de municipios de la provincia de Teruel para constituir la Federación de Sociedades Socialistas Obreras de Teruel. En el Salón se desarrollaron todas las asambleas y reuniones de tal evento obrero, al igual que de otras organizaciones obreras como la Confederación Nacional del Trabajo (CNT).

La no reconstrucción del Parisiana

Pese al fallecimiento del fundador del Salón Parisiana a principios de enero de 1931, el cine siguió funcionando y proyectando sus películas a lo largo de la II República (entre 1931 y 1933) bajo la marca comercial de "Hijo de Arsenio Perruca" aunque desconocemos cuál fue el hermano que se hizo cargo del Salón. Dudamos también de si tuvo abiertas sus puertas entre los años 1934-1936, pero es posible que sí.

El momento estelar del Parisiana tuvo lugar el 27 de diciembre del año 1931, cuando se celebró en sus locales el Congreso provincial de Secciones Sindicales de la UGT y del PSOE

Ahora bien, lo cierto es que a principios de 1938, como ya hemos apuntado, durante la Batalla de Teruel, lamentablemente, se destruyó el Salón Parisiana acabando con la trayectoria de una institución que durante más de dos décadas había animado la vida de los turolenses mediante la proyección de filmes, acompañados de música generalmente, que convirtió este lugar en un centro no solo de cultura y ocio sino también de sociabilidad, de encuentro entre l@s turolenses.

Al terminar la Guerra Civil, el Plan Parcial de Reconstrucción del Interior de Teruel (PPRIT), elaborado por el arquitecto Alejandro Allanegui, decidió que el teatro-cine Marín se restaurase completamente así como que otros inmuebles fueran reconstruidos (Banco de España, Correos...) o se levantasen de nueva planta (Seminario, Terciarias...) por el programa oficial de Regiones Devastadas, pero el edificio del Parisiana ya no se reedificaría, así como la desaparición de la calle Instituto donde se ubicaba el Salón cinematográfico.

Carteles de películas proyectadas en el Parisiana

Desconocemos las causas de su no reconstrucción, pero pudo pesar el que Arsenio Perruca hubiera fallecido anteriormente. No obstante, existió un proyecto realmente interesante que planteaba la construcción de un inmueble de corte racionalista con sus porches, sus planos y sus curvas que se hubiera situado en la calle posterior de lo que es actualmente la Diputación, en la calle Joaquín Arnau. No sabemos las razones que existieron para que no se levantara de nuevo, pero Teruel perdió uno de los salones cinematográficos que Arsenio Perruca había levantado con todo su esfuerzo.

Lo más sorprendente del proyecto arquitectónico del nuevo Parisiana era la curiosa instalación en la terraza del inmueble el salón del cine sin cubierta, al aire libre, con las butacas sobre una especie de plano inclinado y enfrente una pantalla curva. Lamentablemente, la propuesta se quedó en el papel.

Existió un proyecto realmente interesante que planteaba la construcción de un inmueble de corte racionalista

Anverso y reverso de un programa de mano del salón 'Parisiana'.

IDEAL
TACA
AO - Madrid
aca
21
Entrada
CINE CAPITOL - Ma
CLUB
Fila 2 Nº 8
Butaca de Patio
Fila 21 Nº 23
4 Nº 5
20 Nº 11

EL CINE LAS VEGAS, DE MONTALBÁN
UNA VENTANA DE COLOR EN UN MUNDO GRIS

Nacho Navarro Asún • Gonzalo Montón Muñoz

Como en tantas otras poblaciones del medio rural, durante buena parte del siglo pasado la existencia de una sala de cine en la turolense villa de Montalbán proporcionó un modo de entretenimiento y socialización a varias generaciones.

Los habitantes de la villa de Montalbán, situada en la comarca turolense de las Cuencas Mineras, disfrutaron durante buena parte del siglo XX de su afición por el cine. Primero lo hicieron en el Cine Ideal, popularmente llamado el Cine 'Moreno', cuyo empresario era Dionisio Perales Azuara, que se inauguró en 1927 aprovechando un salón en medio de un descampado donde se representaban obras teatrales. Tenía un aforo de poco más de doscientas butacas, más la general y un gallinero sobre el ambigú. Al principio se proyectaban películas mudas con subtítulos, que los espectadores leían en voz alta, cada uno a su ritmo según su destreza lectora, lo que provocaba un gran murmullo en la sala. Funcionaba los sábados y domingos, y también algún jueves y otros días festivos. Allí aprendió a proyectar Faustino Borja Peña, quien tuvo que sacarse un carnet de operador de cine para poder trabajar.

Montalbán llegó a tener, a principios de los años sesenta, 2.760 habitantes censados, debido en gran parte al importante desarrollo de la industria del carbón en España tras la Guerra Civil. Desde los años treinta, las minas de lignito que se ubicaban entre esta población y la vecina Palomar de Arroyos pertenecían al empresario Gregorio Lancis Perales. Según relatan los que en Montalbán vivían, en el pueblo había mucha alegría, todas las casas se hallaban ocupadas, el dinero de la mina corría y el pueblo estaba a rebosar de comercios. Hasta las Cuencas Mineras se desplazaron muchos andaluces, y también paquistaníes, para trabajar en la mina.

Puerta principal del cine Las Vegas

Fue Gregorio Lancis, el dueño de las minas, quien tuvo la idea de construir un nuevo cine que alimentara de sueños de celuloide a los montalbinos. El flamante Cine Las Vegas se abrió al público el 4 de septiembre de 1958, lo que a la postre provocó que el antiguo Cine Ideal se cerrara en 1960. En la penumbra de una gran sala, una pantalla iluminada mostraba a entusiastas espectadores cómo era el mundo a través de las fantasías animadas de los humanos. Tenía un *hall* forrado de madera, realizado por Manolo Tramullas, pues la familia regentaba una ebanistería, y estaba dotado de calefacción de carbón, tramoyas en el escenario, un suelo ajedrezado con baldonas blancas y negras, butacas de aire y una decoración con motivos parisinos en los bordes de la pantalla.

La sala disponía de 660 butacas, convirtiéndose en uno de los cines más grandes y elegantes de la provincia. Solamente había dos cines en Zaragoza tan grandes, el Coso y el París. Los dueños vivían en la casa anexa al cine, al que podían acceder directamente por un pasillo junto a la cabina de proyección, donde disfrutaban de un palco especial para ellos. La sala de cine también se usó para representaciones teatrales, mítines, festivales de jota y otros actos públicos.

Fue Gregorio Lancis, el dueño de las minas, quien tuvo la idea de construir un nuevo cine que alimentara de sueños de celuloide a los montalbinos

La cabina de proyección albergaba dos máquinas de carbones que funcionaban de forma alternativa para no interrumpir la proyección cuando se acababa cada rollo de película. Como las lámparas de aquellas máquinas se iluminaban haciendo saltar un arco voltaico mediante dos electrodos de carbón, a veces la imagen se oscurecía debido a que los carbones iban consumiendo, y los espectadores protestaban creyendo que era la corriente eléctrica lo que fallaba. Rápidamente, el proyeccionista debía ajustar con unas ruedecillas la intensidad de la luz para acallar los gritos del público.

Puerta de acceso a la sala del cine Las Vegas

En los años sesenta el cine empezó a ser en Montalbán parte de lo cotidiano. Todos los días los chicos pasaban para ir a la escuela por la cartelera que daba a la carretera y veían "los cuadros", fotografías de cartón que se colgaban sobre tableros anunciando la película que iba a proyectarse. Como siempre, en la sesión de cine infantil los niños disfrutaban de los seriales de Kit Carson, un héroe del *Far West* cuyas aventuras habían sido llevadas a la pantalla en numerosas ocasiones, incluso desde la época del cine mudo; además de las peripecias del caballista Willy Bill y su inseparable Toro Sentado, el indio que le ayudaba a salvar a la chica. Por 2,50 pesetas, solían poner cuatro filmes de veinte minutos cada episodio. En esa década, la entrada de adultos costaba 7 pesetas, y 5 los sábados; en 1979, ya valían 35 pesetas.

Su antigua empleada María Milián Alegre recuerda que el cine se inauguró con la película *Lanza rota* (Edward Dmytryk, 1954), un wéstern épico rodado en el recién descubierto formato de cinemascope, sistema de filmación consistente en capturar imágenes de amplias panorámicas, pero comprimidas en un cuadro estándar de 35 mm, que al proyectarlas se descomprimían mediante lentes anamórficas especiales instaladas tanto en las cámaras como en los proyectores; así lograban un encuadre amplio y apaisado que confería a las películas gran espectacularidad, en un intento por competir con su nuevo rival: la televisión.

Carteles de películas proyectadas en el cine Las Vegas

En los años sesenta el cine empezó a ser en Montalbán parte de lo cotidiano. Todos los días los chicos pasaban para ir a la escuela por la cartelera que daba a la carretera y veían "los cuadros"

Otra de las primeras películas proyectadas fue *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957), con Sara Montiel de protagonista, que obtuvo un éxito arrollador. A Montalbán se desplazaron, como en muchas otras ocasiones, vecinos provenientes de los pueblos de alrededor, como Torre Las Arcas, Utrillas, Martín del Río, Palomar de Arroyos y otros lugares más alejados.

Los domingos se programaban tres sesiones vespertinas, a las 5, a las 7 y a las 9 h; la primera se dedicaba a los niños. Al cura se le daban entradas para los monaguillos que le habían ayudado a celebrar la misa; también se repartían entradas a los obreros que trabajaban en la mina y a sus respectivas esposas. La guardia civil siempre era invitada al cine, y también a un café.

Memorable era el 25 de mayo, día de San Gregorio, el santo del dueño del cine, Gregorio Lancis, pues llevaban al cine a todos los críos de la escuela y les proyectaban una buena película; pero lo más esperado era el sorteo de los regalos que se repartían entre los asistentes. Cuando el empresario murió, a principios de los años setenta, fue su hijo Enrique quien le sucedió en el negocio.

Memorable era el 25 de mayo, día de San Gregorio, el santo del dueño del cine, Gregorio Lancis

Cartel de El último cuplé

La sala se llenaba con las grandes superproducciones de Hollywood, como *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming, 1939), *Los Diez Mandamientos* (Cecil B. DeMille, 1956), *Ben-Hur* (William Wyler, 1959), *Espartaco* (Stanley Kubrick, 1960), *La caída del Imperio Romano* (Anthony Mann, 1964), *Dos hombres y un destino* (George Roy Hill, 1969) o *Doctor Zivago* (David Lean, 1965). Los jóvenes, y no tan jóvenes, disfrutaban con la serie de Las aventuras de Ivanhoe y todas las películas de Tarzán, sin olvidar las películas del Oeste. Hasta se proyectó *El ángel exterminador*, de Luis Buñuel (1962). Hay que tener en cuenta que las películas llegaban a los pueblos con 5 o 6 años de retraso respecto a su estreno en las grandes ciudades.

Los vaqueros, los piratas, los aviadores, los romanos y los espadachines formaban parte del ideario de los juegos infantiles. Después de la sesión de cine, los niños se iban al monte o al río a jugar con espadas de sargatillo, a luchar incansables por las rochas, los descampados y las eras del pueblo, construyendo universos imaginarios en un mundo construido en la inocencia y el silencio.

Quizás una de las películas más esperadas fue *El Cid* (Anthony Mann, 1961), pues se comentaba que se había rodado en tierras montalbinas. En la memoria de todos estaba La Peña del Cid, donde decían que pernoctó Rodrigo Díaz de Vivar cuando pasó por allí. De hecho, la villa se menciona en el famoso poema épico, pues El Cid dominó la Sierra de Segura y Montalbán a finales del siglo XI.

Carteles de superproducciones proyectadas en el cine Las Vegas

Los empleados del cine fueron varios: Joaquín Sanz, era el acomodador y hombre de confianza de la familia Lancis; su esposa, María Milián Alegre, y las hijas de ambos, Pilar, Carmen y Lola, se encargaban del ambigú, donde servían a los clientes palomitas, refrescos, gaseosas, chocolate, maíz, pipas Churruca y galletas Chiquilín, además de tintos de vino y café La Fortaleza, que tostaban allí, y caramelos de Muñoz, tofes, copas de coñac Veterano, Carlos III, Magno o Fundador. Hacia el fin de semana, Joaquín Sanz, ayudado por alguna de sus hijas, se acercaba con un carretillo a la parada del autobús para recoger las latas de películas que venían en sacas desde Zaragoza, y el lunes las llevaba a facturar para devolverlas a la ciudad, así como los cuadros o cartones con los fotogramas de las películas.

También colaboraron en el cine Miguel Milián Alegre, de portero, las hermanas Maruja y Chon Coma, de taquilleras, Luis Irisarri, de operador del proyector, y Santiago Valero 'El Tornero'; al igual que Parrita y el Raspa, y Aniceto en el mostrador. Faustino Borja, quien ya había trabajado en el Cine 'Moreno' hasta que se cerró, fue también el último operador del Las Vegas.

Joaquín Sanz, ayudado por alguna de sus hijas, se acercaba con un carretillo a la parada del autobús para recoger las latas de películas

Si *Lanza rota* fue la primera película proyectada en 1958, *Aullidos* (Joe Dante, 1981) fue una de las últimas que pudieron verse en Las Vegas antes de que se cerrara definitivamente en 1986; los carteles que anunciaban este film de terror permanecieron durante mucho tiempo expuestas en su antiguo vestíbulo.

Postales del cine Las Vegas

Referencias bibliográficas:

- Ángel Gonzalvo Vallespí, *Memoria Cinematográfica del espectador. Panorámica sobre los cines en Teruel,* Seminario de Arqueología y Etnología Turolense, Teruel, 1996.
- Entrevista, realizada en febrero de 2020, a María Milián Alegre y Lola Sanz Milián, empleadas del Cine Las Vegas.
- Entrevista a Faustino Borja Peña, operador de cámara del Cine Las Vegas en la revista *Cantalobos*, julio-septiembre de 1995.
- http://cronicasmontalbinas.blogspot.com/2017/08/el-montalbino-cine-las-vegas-un.html
- http://cines-olvidados.blogspot.com/

ÁNGEL GARCÍA DEL VAL Y EL SILENCIO DE DIOS

Pilar Pedraza Martínez

En el presente artículo se aborda el largometraje experimental *El sueño de Cristo* (1997), segunda obra del cineasta valenciano de vanguardia Ángel García del Val. El análisis propuesto partirá de una comparación con el discurso propuesto por dicho director en *Cada ver es* (1981) para, seguidamente, centrarse en la red de símbolos y recursos con los que construye un universo fílmico propio.

El cine español comprendido entre los de los años setenta y los noventa cuenta con una pléyade de autores independientes que no han visto reconocida su importancia en nuestra cinematografía, como Ángel García del Val, Iván Zulueta o José Luis Guerín, mientras otros se instalaban en nuestra renqueante industria y son más conocidos por el público. En este sentido, pretendemos hablar aquí de uno de ellos, Ángel García del Val, y de su extraordinaria película *El sueño de Cristo*, que merece la pena recordar por ser una de las más valientes y originales de nuestro patrimonio audiovisual.

Nacido en Valencia en 1948, Ángel García del Val es el cineasta más rebelde, libre y alternativo del nuevo cine español. Autor de documentales perseguidos políticamente como Motín (1977) o *Salut de Lluita* (1977), y de películas como *Resurrección* (1975), *Cada ver es* (1983) o *El sueño de Cristo* (1997), arrinconadas al margen del mercado.[1] Son especialmente destacables, en primer lugar, Cada ver es, un espléndido ensayo cinematográfico sobre la morgue de la Facultad de Medicina de Valencia y su cuidador Juan Espada, y, en segundo lugar, la que se ha dado en llamar "inclasificable" película *El sueño de Cristo*. Ninguna de ellas ha tenido una proyección normal en las salas de exhibición, pero merece la pena buscarlas en la red o en las filmotecas.

En 1983 vimos en la Mostra de Cinema del Mediterrani y en una sesión casi privada en el viejo cine Xerea de Valencia, la película *Cada ver es*, que ahora se puede ver sin problemas apretando una tecla en YouTube. Se la toma vulgarmente como documental, pero no lo es: se trata, por el contrario, de un ensayo fílmico, una película independiente y terrible, que versa sobre una morgue universitaria y su cuidador Juan Espada. *Cada ver es* posee una estructura férrea, una coherencia interna, que consiste, por un lado, en una degradación progresiva —del loco

[1] Véase García López, Sonia."García del Val, Ángel". En: Nieto Ferrando, Jorge; Rubio Alcover, Agustín. *Diccionario del audiovisual valenciano*, Generalitat Valenciana, 2018. https://diccionarioaudiovisualvalenciano.com/wp-content/uploads/2018/07/angel-garcia-del-val.pdf

al cadáver embalsamado y de este al desecho de la clase de anatomía— y, por otro, en una elevación del tono del discurso del experto en el manejo de restos anatómicos Juan Espada, Ayudante del Forense de la Facultad de Medicina de Valencia, que nos fascina elevándose de la cotidianidad natural del trabajo con la carne muerta a una metafísica popular del alma.

Ángel García del Val es el cineasta más rebelde, libre y alternativo del nuevo cine español

En cuanto a lo primero, es decir, el recorrido del loco al muerto —entendidos ambos como cuerpos marginales—, Ángel García del Val nos agrede en los primeros minutos del filme con planos desolados de un manicomio y los enfermos que lo habitan. De ahí nos hace pasar a los muertos embalsamados de la morgue, conservados intactos en formol; luego, a una serie de mutilaciones y troceamientos, preparados para el aula con finalidad pedagógica y, por último, a un amasijo de vísceras y piel desprendida, casi irreconocibles, basura procedente de las prácticas de anatomía y de la que hay que deshacerse cuanto antes. Se trata de una progresión a peor, pero no de una regresión, porque los locos —mostrados como zombis— nos inquietan mucho más que los plácidos muertos que esperan en una fosa de formol a que les llegue el turno de ser preparados "para estudio".[2]

El Sueño de Cristo (1997), la siguiente película del director, es poco conocida pese a tratarse de una de las más rupturistas e innovadoras cine español —o quizá precisamente por eso—. *El sueño de Cristo* no se adscribe al modelo sistemático del cine norteamericano clásico ni a la vanguardia muda ni a la renovación de los años sesenta. Solo reconoce como precedentes a los cineastas que han hecho de la sobriedad el lujo supremo, como Carl Theodor Dreyer y Pier Paolo Pasolini, y esto de un modo tan radical que roza el grado cero de la escritura cinematográfica.

Fotograma de 'El sueño de Cristo', de Ángel García del Val

"El sueño de Cristo" no se adscribe al modelo sistemático del cine norteamericano clásico ni a la vanguardia muda ni a la renovación de los años sesenta

No se trata de una película bíblica, sino de algo más complejo y refinado. El mago y rebelde zelote José de Arimatea y su hijo adolescente Jesús dan comienzo a la representación en un paisaje natural.[3] José es crucificado por los romanos y Jesús crece, se hace un hombre y transita por una historia sin acción de la que solo él es protagonista. Ambos son interpretados por el propio Ángel García del Val y por su hijo, el jovencito Ángel García. No vemos sus avatares sino sólo sus figuras. Unas voces en *over* que les acompañan, componen una excelente obra de noventa minutos, sin diálogos, en Tecnicolor y Cinemascope. A lo largo del film hay dos músicas que alternan y se entrelazan. Una acompaña más al texto que a la imagen y es hagiográfica, de género, y la otra, inquietante, abre tiempos de espera y permanece ligada a la imagen de Cristo, potenciándola hasta el escalofrío.

[2] Véase Pedraza Martínez, Pilar. "Ángel García del Val y *Cada ver es*" en Archivos de la Filmoteca (en prensa).
[3] Rodado en Náquera, Sierra de Aitana, el Garbí, Penyagolosa, Serra.

Frente a *El sueño de Cristo* lo primero que uno se pregunta es si se trata de una película muda con voces y música o de una audición con imágenes. En ella no se produce la solidaridad de la banda sonora con la de imagen, propia del cine clásico, ni la dialéctica entre ambas que suele caracterizar al moderno. En realidad, las bandas de imagen, voz y música son autónomas y superpuestas, en contrapunto, no se funden en un único texto narrativo sino que transcurren como tres franjas paralelas, que el espectador debe tejer por sus propios medios. Hay además un hilo secundario muy interesante: el de unos letreros que remiten a un cine primitivo, leído, y atribuidos a personajes judíos y romanos enemigos de Jesús.

Fotograma de 'El sueño de Cristo', de Ángel García del Val

La banda de voz tiene una presencia y una importancia decisivas. Es fruto de un trabajo sutil y complejo con las distintas voces. La del narrador (Daniel Dicenta) desgrana un texto que narra, pero que también reflexiona o da explicaciones a unos oyentes que se hacen visibles una sola vez. Son estos un grupo niños y niñas de nuestra época, nosotros mismos, destinatarios del dibujo con que se abre la película. Este consiste en una vista de Jerusalén como esquema del mundo: nubes de sangre sobre una topografía social, los ricos arriba, los pobres en las profundidades oscuras, intestinales, de la ciudad. Pese a la propuesta aparentemente *naïf* del dibujo, no hay un ápice de ingenuidad en esta voz magistral ni en los oídos de sus oyentes, como no la habrá en las fascinantes "asanas" budistas, posturas y ademanes mágicos de Jesús y José, que hechizan al espectador.

Frente a "El sueño de Cristo" lo primero que uno se pregunta es si se trata de una película muda con voces y música o de una audición con imágenes

Hay otras voces, todas en *off*, aunque acompañadas en el encuadre, en ocasiones, por sus teóricos emisores: la de José, la del diablo, la de Cristo, la del niño y la de la diosa de la tierra. La diferencia de escala con el plano y la distancia las convierte en voces interiores, pero tienen una presencia física tan notable y desgranan unos textos tan sorprendentes que logran imponerse a la imagen y emocionar al espectador. Los textos y el guion de todo el film son de Ángel García del Val, inspirados en Rabindranath Tagore, Walt Whitman, Krisnamurti, el jefe sioux Dos Lobos y los Evangelios.

El protagonista de la voz en *over* principal da a la película un aspecto falsamente documental, como si relatara la Pasión de Cristo sobre un fondo agreste. Pero esta resiste a la fantasía hagiográfica y está radicalmente despojada de retórica. No vamos a oír la historia del Cristo según los Apóstoles ni según los Apócrifos. Cuando esta voz narradora desaparece, es sustituida por la del padre de Jesús niño, José, con lo cual cobra relevancia un discurso ecológico y mágico que contiene la concepción de la Naturaleza como principio y fin de todo. José es crucificado y lo será quizá —sin que nuestros ojos lo vean— el mismo Jesús La película de García del Val es la historia del padre y del hijo eternos. No porque vivan para siempre, sino porque se repiten en cada generación, pasándose unos a otros las mismas cruces, la misma soledad, la misma sabiduría, la misma diabólica caída en la venganza.

El protagonista de la voz en over principal da a la película un aspecto falsamente documental, como si relatara la Pasión de Cristo sobre un fondo agreste

Y aún estamos tentados de reasumir al padre y el hijo en uno solo, a quien todo le sobra porque es Dios, porque sabe que la plenitud solo está en los orígenes, en la fusión con la madre. Le sobra el mundo, la naturaleza, el cuerpo y el alma, y solo aspira al silencio, como Buda. Se ve obligado a dejar el refugio de la soledad y a sembrar la ruina en las ciudades y los santuarios, asediado por las voces insidiosas en su interior y por la presión de un mundo injusto e imperfecto. García del Val no lleva tal influencia a una dimensión moderna, psicológica, como la del atormentado Jesús (Willem Dafoe) de *La última tentación de Cristo*, (*The Last Temptation of Christ*, Martin Scorsese, 1988). Su valor se sitúa en la propia trama del texto. No se trata aquí de abordar dimensiones subjetivas o tormentos interiores de carácter psicologista, sino de algo que está en la película y no en un personaje histriónico que no se conoce a sí mismo.

La imagen carece de *raccord*, no tiene contraplano ni contracampo, es plana y a ella acceden los personajes por los laterales del encuadre, trepando e irrumpiendo, aunque también desde el fondo, privilegio reservado a Cristo, que sale del horizonte como el sol para dar la señal del comienzo de la representación o se adentra en el crepúsculo, indiferente a los reptiles que jalonan su camino —serpientes y un impresionante y perezoso lagarto—.[4] Camina descalzo con los pies ensangrentados por peñas y riscos. Cada plano es autónomo y se cierra sobre sí mismo como una estampa. Nunca hay diálogos, aunque a veces los personajes conversen. No hay montaje de continuidad ni constructivo, sino metafórico, guiado por las voces o por el juego de las formas, como el encadenado del círculo de piedras con el sol durante la iniciación del hijo por su padre José en el silencio de la montaña.

La severidad del discurso del texto verbal se refleja en la absoluta aspereza de la imagen, que solo tiene escenarios naturales, inhóspitos, paisajes interiores hermosamente fotografiados por una cámara documentalista, el impresionante rostro de Ángel García del Val y algunos primeros planos de personajes hieráticos, pasolinianos, que no son de este mundo ni de ninguno. En el tránsito de Cristo no hay acción ni puede haberla. Desde el principio está abolida por el imperativo del silencio, que parece ser la negación de un "mundo" que está en contracampo y no se muestra jamás.

La severidad del discurso del texto verbal se refleja en la absoluta aspereza de la imagen

Es el mensaje budista de la no-acción para no provocar la reacción del poder; sin embargo, va a verse negado a causa de la tercera tentación de Cristo por parte de su doble demoníaco: cuando Nazareth es arrasada y mueren los parientes y amigos de Jesús, calcinados en el santuario rupreste —todo esto lo oímos, no lo vemos—, el diablo le tienta con la idea de la venganza, y no una venganza puntual sino la instauración de la venganza eterna, la institucionalización de lo que ya hay: la violencia, "guerra de vida y muerte para el cuerpo y para el alma".

Cristo asume el derrumbe del mundo humano en el fuego y la sangre, y esa caída pone en acción una secuencia de montaje que pertenece a otro cine: el que ha estado acechando en el contracampo y en el ritmo de las frases de las voces en *off*, es decir, en el antiguo cine bíblico e histórico que todavía dormita en las expectativas del público. Vemos subidas y bajadas de fugitivos por escaleras en planos inclinados, las llamas reptando por corredores, el estallido de los bustos romanos, la caída en primer término de los

[4] Prestado por la Sociedad Herpetológica Valenciana. SO. HE. VA., agradecimiento en los créditos Rodado en Náquera, Sierra de Aitana, el Garbí, Penyagolosa, Serra.

muertos, la moneda que simboliza a Roma y al horror del capitalismo. También pertenecen al cine clásico los fuegos producto de la ira, y la sobreimpresión de unos ojos fanáticos, los de Cristo divino y diabólico, el purísimo vengador que volverá a subir una vez más por los riscos con su inmaculada túnica blanca.

En Getsemaní, tras la batalla de los zelotes y los romanos, pactada ya su rendición con estos, Jesús está sentado bajo el gran árbol bajo el que enterró a su padre José. "Su mente quedó en silencio", dice la voz. No sufre el tormento del Cristo de los teólogos cristianos, abandonado por Dios, a punto de perder la fe, de volverse ateo, sudando sangre a causa de las contradicciones de su situación. El de García del Val, por el contrario, está tranquilo y sereno, en meditación. Va volver al vientre de la tierra, a reunirse con su padre en un eterno retorno.

El sueño de Cristo contiene una sorprendente secuencia de la sombra de Jesús sobre las rocas haciendo ademanes taumatúrgicos, pases mágicos y bendiciones ambiguas una y otra vez. No hay contracampo ni cuerpo, solo la sombra de las manos moviéndose por los accidentes de la piedra. Al verla no podemos dejar de pensar en la sombra de la mano del conde Orlock (Max Schreck) de *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, F. W. Murnau, 1922) oprimiendo el corazón de Ellen (Greta Schröder). El procedimiento es el mismo, pero aquí no hay corazón. No hay un cuerpo pasivo, cálido y entregado a la presencia siniestra, sino la dura roca cuyos accidentes interaccionan con la sombra misma, convirtiéndola en un arabesco atormentado e irónico, coloreado por la fantástica música de Francisco de Zulueta.

Pese a lo dicho, y por radicales que sean estas propuestas y por mucho que partan de cero, forman parte del cuerpo del cine y arrastran jirones de los géneros clásicos enganchado en sus espinas. Los escasos elementos iconográficos y de *atrezzo*, reducidos a la mínima expresión, son usados como emblemas: cruces, corros de fieles, la moneda de Roma, antorchas, animales simbólicos —serpiente, escorpión, araña, lagarto—. Perturba la sorprendente aparición en primer plano de cinco soldados romanos a caballo que pasan y desaparecen: hasta tal punto nos ha acostumbrado la película a la ausencia y el vaciamiento—. Paisaje y naturaleza son grandiosos, pero extrañados, punzantes, escabrosos, secos o chorreantes, nunca dotados de la humedad civilizada de la agricultura. Pues en este mundo del Cristo agreste, hijo de la tierra, la mano del hombre dios actúa acariciando el tronco rugoso de un árbol, aliviando el dolor o dibujando gestos taumatúrgicos con su sombra, pero no implicándose en el rudo trabajo de los hombres.

El sueño de Cristo es el reino de la contemplación pura, sin apenas objeto, rítmica, esencial como los cuatro elementos y las seis direcciones que José explica a Jesús niño; es el cine que medita sobre su propio pasado y lo evoca en la frontera del silencio. "De todas las historias que se cuentan sobre Cristo, esta es la más sencilla", señala al comienzo la voz de Daniel Dicenta. Y también la más terrible.

Los escasos elementos iconográficos y de atrezzo, reducidos a la mínima expresión, son usados como emblemas

Referencias bibliográficas:

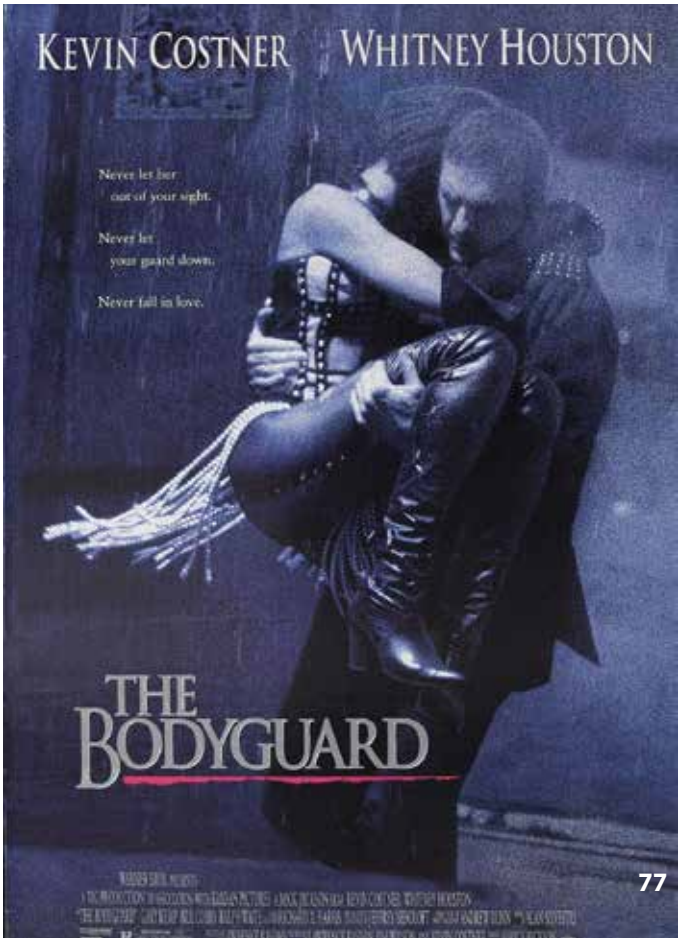
- García del Val, Ángel. (1998). "Fantasmas de cine". *Banda Aparte*, 12, pp. 49-53.
- García López, Sonia."García del Val, Ángel". En: Nieto Ferrando, Jorge; Rubio Alcover, Agustín. *Diccionario del audiovisual valenciano*, Generalitat Valenciana, 2018. https://diccionarioaudiovisualvalenciano.com/wp-content/uploads/2018/07/angel-garcia-del-val.pdf
- López Gandía, Juan, Pedraza, Pilar (1998). "A propósito de Cada ver es". *Banda Aparte*, 12, pp. 46-48
- López Gandía, Juan, Pedraza, Pilar (1998). "El silencio de Cristo. A propósito de El sueño de Cristo de Ángel García del Val". *Banda Aparte*, 12, pp. 39-41
- Muñoz, Abelardo (1999). *El baile de los malditos. Cine independiente valenciano, 1967-1975*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Pérez Ochando, Luis (2015). "Cada ver es". En Higueras, Rubén (Ed.). *Cine fantástico y de terror español: de los orígenes a la edad de oro (1912-1983)*, Madrid: T&B, pp. 409-412.
- Pérez Perucha, Julio (1998). "Ángel García del Val". En Borau, José Luis (ed.). *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza.
- Rodríguez, Hilario J. (1998). "Vivir la muerte". *Banda Aparte*, 12, pp. 42-45

ADORACIÓN POR LA ESTRELLA.
DE GLORIA SWANSON A WHITNEY HOUSTON, DE *SUNSET BOULEVAR* A *EL GUARDAESPALDAS*

Javier Hernández-Gracia

Los casi cincuenta años que separan estas dos producciones son sin duda un caleidoscopio donde el cine nos presenta, por una parte, la tradicional factoría de sueños y, por otra, cómo la realidad se convierte en martillo certero para destruir ese tímido cristal que es el ser humano más allá del personaje público. Profundizar en el llamado estrellato cinematográfico como parte de la historia del cine es el objetivo, de cómo la industria puede encumbrar o destruir, cómo genera modos de vida, iguales o distintos pero con la misma dosis de subyugación pese al discurrir de los años.

El 28 de marzo de 2012 la Warner proyectó en 400 salas de nuevo *El guardaespaldas*, la versión oficial de la compañía incidía en que el motivo no era otro que la celebración del 20 aniversario del estreno de la película. Para la mayoría de los críticos y estudiosos del cine, se trataba de un claro intento por parte de la productora de aprovechar el tirón producido en la opinión pública por la convulsa muerte de Whitney Houston con el claro objetivo de hacer taquilla de nuevo, y en tiempo récord tan solo una noche. Una vez más, el cine caja de sueños muestra la otra caja; la registradora. Con demasiada frecuencia olvidamos que estamos ante una industria que las más de las veces antepone los beneficios a cualquier aspecto de creación, sensibilidad o arte; y lo hace incluso arrollando la personalidad de sus estrellas. En el caso de Whitney Houston, de sus delirantes subidas y sus bajadas, no podemos responsabilizar al cine exclusivamente, la norteamericana llegó a la gran pantalla con una sólida carrera musical ya en marcha. Sin embargo, su triste final sí puede ser enmarcado en el tradicional rol del mito hollywoodiense de muerte de gran estrella con ciertos tintes macabros; muchos pensaron en Marilyn, pero aquello fue otra historia[1].



[1] El papel de la mujer como estrella de cine y el mundo que la rodea, la construcción simbólica intencionada en: KAPLAN, Ann.: *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra, 1998.

Con demasiada frecuencia olvidamos que estamos ante una industria que las más de las veces antepone los beneficios a cualquier aspecto de creación, sensibilidad o arte

Cuarenta y dos años antes, el maestro Billy Wilder había puesto delante de la pantalla la traumática transición del mudo al sonoro, con un brillante guion no exento de miradas un tanto cínicas directas frente a la gran industria del cine; un ingrediente primordial por ir de la mano de Gloria Swanson, una gran estrella en el universo del cine mudo, la creatividad del proyecto multiplicaba expectativas. En *Sunset Boulevard*, comercializada en España como *El crepúsculo de los dioses*, la norteamericana interpreta a Noma Desmond, actriz en un devorador ocaso frente al que se niega a perecer aferrándose a la pasada fama y a lo que hoy se denomina con cierta generalidad como *glamour*, término entendido como sinónimo de una vida permanentemente expuesta a los focos.

Dos figuras en el cénit, con una carrera sólida y con una importante preferencia por parte del gran público, vida inmersa en el encantamiento que produce la parte más maquiavélica instalada en el trasfondo de la industria del cine, la construcción de la "Estrella" y la adoración de esta, sin olvidar los componentes de análisis de género que pudieran trasladar.

Guion, audacia. Marketing más estrella

La actriz Gloria Swanson (Chicago, 1899-Nueva York, 1983) en su trayectoria cinematografía recorre algunos de los estereotipos con los que la mujer es representada en el llamado "Cine Clásico Americano". Son momentos en la industria hollywoodiense donde se evidencia la estructura patriarcal, esto no exento de una de las ideas básicas en las que se mueve la industria cinematográfica como ideología y no es otra que ver cómo las películas se convierten en un elemento propagandístico de primer orden del "Sueño Americano". Si nos atenemos a las ideas de Molly Haskell[2], los roles usuales de Hollywood serían: la madre, la vecina, la virgen, la amiga fiel, la esposa y, por supuesto, la vampiresa que alimenta deseos desde la pantalla.

Norma Desmond en la escena final de la escalera, en 'Sunset Boulevard'.

La actriz Gloria Swanson en su trayectoria cinematografía recorre algunos de los estereotipos con los que la mujer es representada en el llamado "Cine Clásico Americano"

En este sentido situaríamos a Norma Desmond en el papel de otrora vampiresa, dado que afloran los matices del drama que conlleva una vida apartada de los platós y una constante ansia por volver a ellos. Pero lo interesante en este caso no es analizar el papel de la Swanson delante de la cámara, sino su reflejo de patrón "Estrella" y por tanto la adoración que esta produce en el público; llegados a este punto, la distancia de cuarenta y dos años que separan las dos películas objeto de este análisis se acorta poderosamente, para el gran público lo visto tanto en *Sunset Boulevard* como en *El guardaespaldas*, en lo que a estrellas protagonistas se refiere es volviendo a Haskell, la constatación de la gran vampiresa, pero esta vampiresa vista desde la butaca del patio multiplica para el público a una mujer que tiene ya un halo que perturba y que incluso

[2] C.f HASKELL M.: *De la reverencia a la violación: El tratamiento de la mujer en el cine*, es el libro de Molly Haskell donde se analizan todos los roles y comportamientos de la mujer en la historia del cine clásico, algunos elementos han sido revisados en una reciente edición.

aloja en lo místico con las amplias dosis de artificialidad que el *marketing* hollywoodiano adopta en estrategia; en ambas películas el espectador percibe una "Estrella" próxima al concepto del "Aura" teorizada por Walter Benjamin, puesto que por una parte es inalcanzable, pero que, sin embargo, es presentada con el atractivo muy calculado de un revestimiento que le transmite fragilidad, aunque esta no esté exenta de artificio[3].

Gloria Swanson y Erich von Stroheim, al fondo, en 'Sunset Boulevard'.

La Estrella Suprema más allá del género

Si nos situamos en el cine clásico como entidad psicológica apreciaremos que la causalidad acaba siendo elemento determinante en el desarrollo y, lo que todavía es más importante, en la acción por la que camina la película. Esto nos permite trazar, por un lado, el binomio Norma Desmond-Rachel Marrón—en ambos casos grandes estrellas—, diríamos mujeres exuberantes. En la película de Wilder una estrella apagándose dentro del voraz y tumultuoso laberinto que es Hollywood; cuarenta y dos años después, la otra "vampiresa" en el cénit de su carrera, pero con las amenazas de un "chiflado", un toque, si se me permite la expresión, "muy al estilo de la psicopatía americana". En los dos casos una historia que gira en torno a su supremacía, tanto en la trama como en el desarrollo de cada escena; en ambos desarrollos con una presencia cercana a lo delirante en los planos que nos ofrecen los dos directores, con una salvedad importante, mientras Wilder construye en torno a Gloria Swanson una atmósfera que desnuda lo patético de la persona frente a lo que ha sido el personaje, Mick Jackson sitúa a Whitney Houston en un papel más almibarado y con grandes dosis de *marketing*; sin duda, el elemento musical favorece ese plano.

Mick Jackson sitúa a Whitney Houston en un papel más almibarado y con grandes dosis de marketing

Es notoria la diferencia estructural que hay frente al clásico de Wilder, nos encontramos ante un película de carga musical (aunque no estrictamente al modo clásico) pero me inclinaría más por un concepto de fragilidad de la mujer frente a la fuerza de la estrella, en ambos casos divas con distinta psicología privada dentro de la propia trama donde las emociones están condicionadas al envoltorio.

Si entendiéramos el mencionado paralelismo entre ambas actrices dentro del elemento "género" es evidente que en los dos casos tenemos aspectos muy comunes, una parte dramática y otra de cine negro; otorgaríamos a Rachel Marrón un plus por la diferencia musical, mientras que Norma Desmond sin duda es más arrebatadora en los planos que llenan e impactan la pantalla.

Resultaría incompleto realizar un seguimiento comparativo sobre estas dos mujeres de cine sin analizar otro binomio fundamental para entender ambas películas. Este no es otro que el formado por Kevin Costner y Willian Holden, o lo que es lo mismo, Joe Gillis y Frank Farmer, personajes que contribuyen en los dos casos a elevarlas a la categoría de "Mujer Fatal", siendo coloquiales con nuestras protagonistas, los hombres de la película llegan por distintas sendas del fracaso al lado de las divas, en ambos casos se convierten si teorizamos sobre la idea de la trama clásica, en la relación causa y efecto. En esa idea que plasma Jordi Balló sobre la imagen como aportación de nuevos motivos visuales cinematográficos[4]. Es decir, huyendo de una situación anterior narrada magníficamente en ambos casos

[3] El cine a menudo presenta a la mujer en la distancia, casi inventada, en Máquinas de Amar, Pilar Pedraza recoge el legado de muchas generaciones de artistas y reflexiona sobre él a través del mito de Pigmalión, creador de la súper-mujer, y de los devaneos del mundo de la cultura con el cuerpo artificial, analizando a las bellas y peligrosas autómatas, antiguas y modernas.

[4] C.f. BALLÓ, J.: *La Semilla Inmortal. Los argumentos universales del cine*. Barcelona, Anagrama, 2004.

con los tradicionales métodos que el cine aporta para estas situaciones, tanto Gillis como Farmer se convierten en la espoleta que hace mover todo el engranaje de la diosa a la que rinde culto cada secuencia, naturalmente con las dosis de pasión insinuadas donde el maestro Wilder sin duda es infinitamente más maestro, puesto que a *El guardaespaldas* la evidencia le quita cierto toque de sensualidad en este delirio tan valorado por el espectador, ya que, volviendo a Jordi Balló, "las imágenes cinematográficas son generadores de un imaginario social" y, por tanto, el imaginario en muchas ocasiones prefiere construir libremente desde lo que se insinúa mucho más que desde lo que se evidencia[5].

No sin la diva

Ellas conforman un mundo de éxito glamuroso que nace con lo más clásico del cine, nace con rostros bellos agigantados por un soporte de prensa y sueños del espectador, hombre o mujer con el hábito diario que hace de la rutina su normalidad y en el que el cine es el talismán para soñar. En la diva converge el trabajo de legiones de maquilladores, diseñadores de vestuario, publicistas y fotógrafos que se ponen al servicio de la tarea, creando desde el cine clásico la "Estrella Máxima", motivo de adoración del consumo, y elevando una parte psicológica que queda fuera de la parte más creativa de una película, del trabajo de directores o de guionistas, incluso de la propia interpretación. Esta gran diva pasa a ser un producto en cierta manera, si a ello le damos una cierta dosis de transparencia psicológica. Un amplio análisis de las películas es muy probable que nos diera elementos nuevos para enjuiciar con más profundidad el papel de la mega-diva, pero nos encontramos ante dos formatos de "Estrella" con una diferencia de cuarenta y dos años en los estrenos que protagonizan, las producciones que nos ocupan en cierta medida se convierten en referente para que hablemos de ellas y su coronación como figuras del estrellato con aspectos que son muy comunes.

A "El guardaespaldas" la evidencia le quita cierto toque de sensualidad en este delirio tan valorado por el espectador

El mercado es quizás el más común de estos elementos, porque aun existiendo un mercado fílmico, una serie de mercados de cine, también hay un mercado de lo estereotipado: mujer, divina, máxima-estrella, diva que comienza con los inicios del cine -ya más industria- pero que con el paso de los años sigue teniendo una vigencia en las producciones americanas y que se atisba como modelo exportable en algunas otras partes del mundo sin la amplitud y fuerza, todo sea dicho, que posee la factoría americana. Quizá los medios tienen activos más sofisticados y cuentan con recursos llenos de modernidad, pero en esencia el fin es el mismo: satisfacer al cliente, en el caso masculino porque con esta plataforma construyen a la mujer ideal, en el lado femenino la tentación de imitar y sumergirse en un modelo para triunfar e incluso desarrollar algunos roles sociales. Con el tiempo, en este campo se fue introduciendo el producto y la marca "Estrellas del cine", dando un claro sentido comercial al tema. Las figuras de Norma Desmond o de Rachel Marron, de acuerdo a determinadas circunstancias y también objetivos del filme, se convierten en ambos casos en paradigmas del estrellato, más allá de lo que pueda aseverar la crítica más especializada[6]; ha nacido el

[5] C.f. BALLÓ, J. (2000): *Imágenes del silencio, los motivos visuales del cine*. Barcelona. Anagrama. El libro recorre el factor guion y factor psicología del personaje y su impacto en el espectador.

[6] Una manera de entender los distintos aspectos en el reparto de roles en el cine clásico y sus resonancias en producciones, el papel de la estrella y su visión desde la óptica de la industria y desde la emoción delespectador, además de su traslación a otras creaciones fílmicas muy posteriores del cine norteamericano en: *El cine clásico de Hollywood*. D. Bordwell, J, Staiger y K. Thomson. Paidós, Barcelona, 1997.

Romance previsible

estereotipo y se ha construido un personaje femenino que, en cierta manera y siguiendo uno de los arquetipos más usados, "vampiriza".

Es evidente que en la distancia que se recorre desde 1950 con *Sunset Boulevard* hasta 1992 con *El guardaespaldas*, son evidentes las variaciones sufridas dentro de la lógica de cambios en los aspectos culturales, sociales y coyunturales, no solo de la sociedad sino también del cine, asimilar lo que pudieron ser elementos de mayor calado vanguardista en los años sesenta y más rentabilidad del producto a partir de los ochenta. Es evidente que el cine como manifestación artística renueva sus códigos insertando simbologías más novedosas y reacomodando otros elementos más tradicionales, y en el caso de las películas que traemos a este análisis podríamos decir que quizás en *El guardaespaldas* se acomodan vestimentas o ropajes más técnicos y sofisticados sobre algunos géneros más clásicos, aunque en esencia hay aspectos de lujo y complementos de joyería en los que se vienen repitiendo los elementos divinos que ya percibimos en la producción dirigida por Billy Wilder.

Es evidente que en la distancia que se recorre desde 1950 con Sunset Boulevard hasta 1992 con "El guardaespaldas", son evidentes las variaciones sufridas dentro de la lógica de cambios en los aspectos culturales, sociales y coyunturales

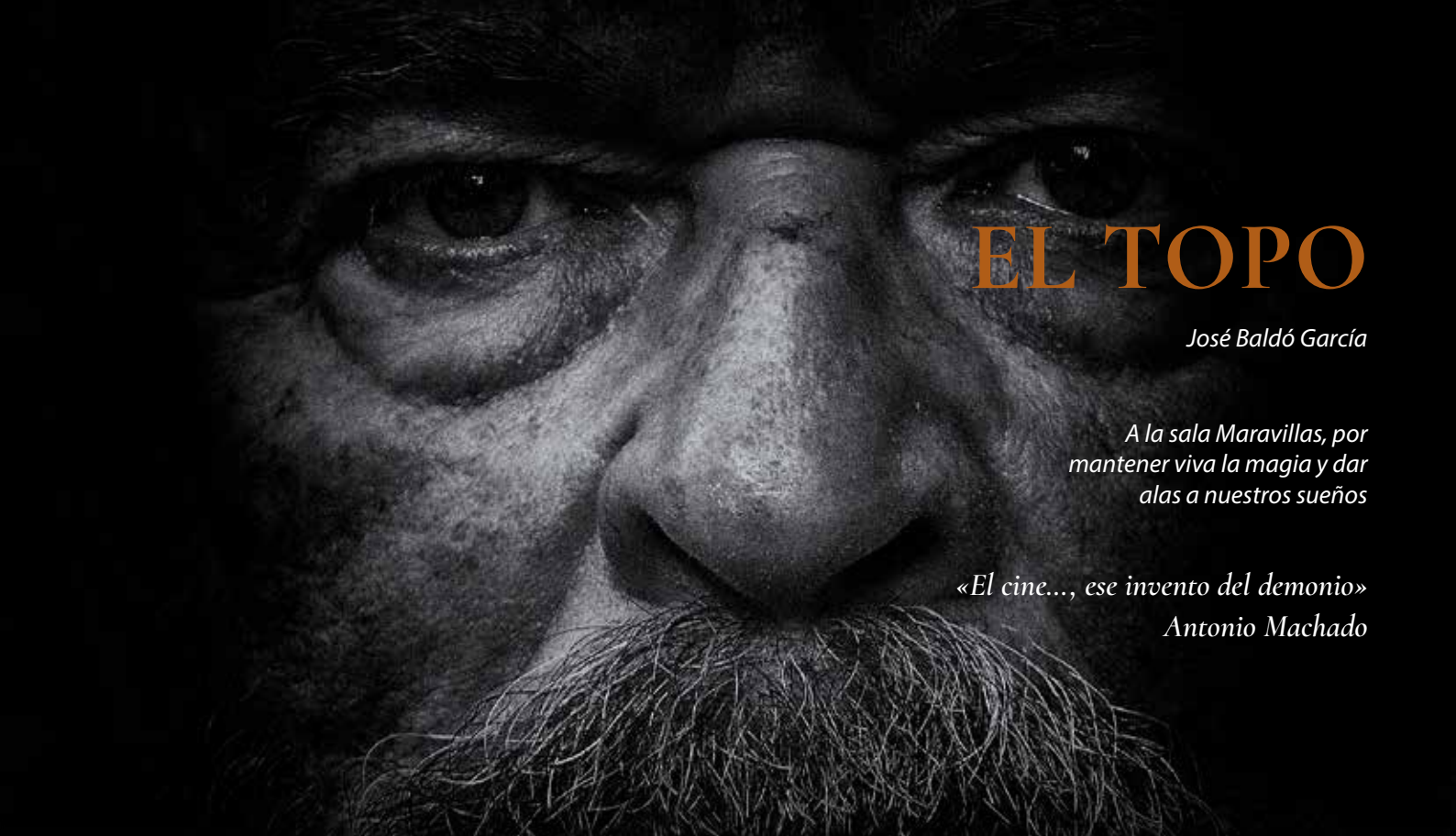
Gloria Swanson y William Holden

Por tanto, la sumisión a la gran estrella que nos proporcionan ambas películas resume con certeza estos aspectos propios del cine norteamericano, su papel casi hegemónico en estas formas y maneras en clara diferenciación con otras producciones -las europeas, por ejemplo- nos permite atisbar lo ocurrido en esos cuarenta y dos años, donde se evidencia un reajuste de sus propios modelos si tomamos como referencia lo expuesto aquí o, lo que es lo mismo, si tomamos como referencia a Norma Desmond y a Rachel Marron. Cierto es que no hay que olvidar que frente a la actriz en decadencia que encarnaba Gloria Swanson, las producciones norteamericanas también nos presentaban al ama de casa clásica, puritana, con pasión por el orden y con sólidos principios de convicciones indestructibles, por supuesto pendiente de su familia y refugiada en su hogar de la que era centinela celoso.

Con este análisis por delante, hay que entender que siguiendo el recorrido hasta Rachel Marron, también el cine contemporáneo ofrece personajes femeninos más independientes, ejecutivas capaces de ser madres solteras o divorciadas muy decididas y tenaces con ese objetivo de iniciar una nueva vida en solitario, con una aceptable transparencia de un modelo de mujer más ágil y e inteligente que los modelos con ciertos tintes de deidad, si se prefiere con mayor cercanía a la realidad. A eso tal vez pueda contribuir la elección de actrices que autores que van desde Bordwell a Kaplan califican de anti-estrellas, alejadas de los fundamentos del cine más clásico y del cine que recurre a un catálogo de elementos clásicos si a nuestras dos películas nos referimos. Huyen del esquema estético consagrado en los cincuenta, con rostros de maquillaje lineal y perfecto, y apuestan por una proximidad con la realidad social vigente, intentando una compenetración con las llamadas "conductas sociales actuales", cuestión que no nos aleja de ciertos modelos a imitar por parte de la espectadora, pero que se alejan de ese concepto divino que nos traen los cánones clásicos que se establecen con Norma Desmond como ejemplo y con Rachel Marron.

Referencias bibliográficas:

- BALLÓ Jordi.: *Imágenes del silencio, los motivos visuales del cine*. Barcelona, Anagrama, 2000.
- BALLO, Jordi.: *La semilla inmortal. Los argumentos universales del cine*. Barcelona, Anagrama, 2004
- BORDWELL David, STAIGER Janet, THOMSON Kristin.: *El cine clásico en Hollywood*. Barcelona, Paidós, 1997.
- CABRERA, J.: *Cine: 100 años de filosofía*. Barcelona, Gedisa. 1999.
- CARRIÈRE, J.C.: *La película que no se ve*. Barcelona, Paidós, 1997.
- CASSETI Francesco.: *Teorías del cine*. Madrid, Cátedra, 1994.
- CHION Michel.: *El cine y sus oficios*. Madrid, Cátedra, 1996.
- DYER Richard.: *Las estrellas cinematográficas: historia, ideología y estética*. Barcelona, Paidós, 2001.
- HASKELL Molly.: *De la reverencia a la violación. El tratamiento de la mujer en el cine*. Chicago, Universty of Chicago, 1974.
- KAPLAN Ann.: *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid, Cátedra, 1998.
- KONINGSBERG I.: *Diccionario técnico Akal de cine*. Madrid, Akal, 2004
- PEDRAZA Pilar.: *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*. Madrid, Valdemar, 1998.



EL TOPO

José Baldó García

A la sala Maravillas, por mantener viva la magia y dar alas a nuestros sueños

«El cine..., ese invento del demonio»
Antonio Machado

Mi padre me escuchaba sin perder detalle, conteniendo el aliento y expectante ante cada nuevo giro de la trama. Llegado el final de mi representación, me coloqué frente a él y, con voz cansada, repetí la última frase de la película:

—Presiento que este es el comienzo de una hermosa amistad.

No se oía ni el vuelo de una mosca. Tras unos segundos, rompí el silencio del refugio:

—Fin.

Los aplausos de mi padre resonaron entre las paredes de la minúscula habitación. Estaba emocionado, extasiado con la historia que acababa de narrarle. Así había sido cada semana durante los últimos años: sesión especial los sábados y domingos por la noche en exclusiva para un único espectador, sin cabezas tapando la pantalla ni cuchicheos amorosos en la última fila.

—Padre, no haga tanto ruido, que le van a oír los vecinos.

—Tranquilo, estos muros lo acallan todo —sentenció—, además, *Casablanca* bien se merece unos cuantos aplausos, ¿no?

A mi padre le encantaba el cine. Ya era un cinéfilo mucho antes de que la palabra existiese y esa pasión por las películas fue otra de las cosas que la guerra consiguió arrebatarle. Pronto se cumpliría el décimo aniversario del fin de la contienda, pero él todavía permanecía oculto tras un falso tabique levantado en el granero de la casa. No podía sacarse de la cabeza la imagen de su padre y su hermano desangrados en una era a las afueras del pueblo. Ambos habían sido concejales del ayuntamiento durante la república y sus ideales los habían llevado a morir fusilados durante la sublevación. A él jamás le había interesado la política, pero sabía que correría la misma suerte si le atrapaban; su nombre estaba en las listas de enemigos del régimen y en el pueblo había ojos y oídos por todas partes. Barajó muchas opciones: echarse al monte, escapar lejos de casa, luchar…, pero con todas ellas debía abandonarnos a mi madre y a mí, y ese era un precio que no estaba dispuesto a pagar.

—*Toñín*, hazme el favor, cuéntame más —pedía, casi suplicaba.

—Antes de la película han puesto el *No-Do* y…

—¡Qué *No-Do* ni qué leches! —me interrumpió—. A mí eso

me trae sin cuidado, me refiero a la película, cuéntamela de nuevo.

—Pero… es muy tarde y estoy cansado. Además, tengo que madrugar para *aviar* a los animales antes de ir a misa.

—Antonio, deja al chiquillo en paz —terciaba mi madre, siempre al rescate.

Mi padre torció el gesto y levantó las manos en señal de rendición.

—Vale, vale… ya me callo.

En el fondo sentía lástima por aquel pobre hombre, siempre encerrado, sin más entretenimiento que escuchar la radio o el cine de segunda mano que yo, a duras penas, intentaba reproducirle.

—No se enfade, padre —añadí—, mañana es domingo y hay programa doble. Le prometo volver a casa directo y contarle todo con pelos y señales.

Cuando se reabrió la sala después de la guerra, había sido mi madre la encargada de ver las películas y contárselas a su marido. Sin embargo, a ella el cine no le interesaba demasiado, se pasaba la mitad del tiempo dando cabezadas; si acaso cuando ponían alguna de amores o con muchas canciones como *Morena Clara*, ahí sí disfrutaba de veras. Pero la mayoría de las veces, la mujer volvía a casa sin saber por dónde empezar su relato, así que se inventaba las historias y mi padre acababa enfadándose. Por aquellos días, yo la acompañaba cada semana al salón parroquial que hacía las veces de cine y aunque todavía era pequeño, ya sentía la magia de las imágenes proyectadas sobre la pantalla. Descubrí que podía pasarme horas sentado en la butaca viviendo esas vidas de repuesto una y otra vez, y guardándolas en mi memoria. Así, pronto tomé el testigo de mi madre y pasé a ser el narrador oficial de la casa. Y no se me daba nada mal, incluso imitaba las voces o los movimientos de los actores. Recuerdo una vez que intenté repetir en casa los pasos de baile que había visto hacer a Fred Astaire en *Sombrero de copa* y acabé rodando por el suelo, con un diente astillado y mi padre llorando de la risa.

Con quince años ya era una persona de palabra, así que el domingo por la tarde, después de ayudar a mi madre con las tareas de casa, me acerqué hasta la plaza mayor para cumplir la promesa que había hecho la noche anterior. Allí me esperaba para entrar a la sala, mi mejor amigo, Zaca; él siempre decía que su padre no había regresado del frente, aunque a mí me gustaba pensar que el señor Manolo, que así se llamaba, estaba sano y salvo, oculto entre los muros de su hogar. Después de todo, eso no era algo de lo que hablase la gente y seguro que no eran pocos los que habrían renunciado a vivir para poder sobrevivir.

A la entrada del cine una pizarra anunciaba la sesión doble que estaba a punto de comenzar. Sin entretenernos, echamos un vistazo a las cartelas y corrimos al interior para coger buenos sitios.

Tras el *No-Do*, *Cachito de cielo*, una comedia que prometía contar con "*el más brillante reparto de Hollywood*" pero que a los dos se nos hizo eterna. Sin duda, el plato fuerte estaba en el segundo título. *La diligencia* era, según la publicidad, "*la obra cumbre de la cinematografía americana*" y… ¡Vaya si lo era!

La vida de esos personajes y su emocionante viaje a través del salvaje oeste me pareció la mejor película del mundo. A Zaca también lo mantuvo en vilo, más de una vez lo vi de reojo morderse las uñas y saltar del asiento durante el ataque de los indios.

Cuando salimos a la calle, llovía a mares y la noche ya había extendido su oscuridad por cada rincón del pueblo. Nos refugiamos bajo los porches de la plaza, pero no veía el momento de volver a casa para contarle la película a mi padre. En un arrebato, sin tan siquiera despedirme de Zaca, me ajusté la chaqueta y salí corriendo bajo la lluvia. Tomé un atajo y atravesé un par de huertos para ahorrar tiempo. No me preocupaba pillar un resfriado, tan solo quería llegar cuanto antes para que no se me olvidase ningún detalle de la trama.

Al doblar la esquina de la calle, mis pies se detuvieron en seco como si alguien los hubiera clavado al suelo a martillazos. Mi casa estaba llena de luz, la puerta abierta de par en par y mi madre sentada en el suelo. Cubría su rostro con las manos y, entre lágrimas, repetía las mismas palabras una y otra vez:

—¡Se lo han llevado! ¡A mi Antonio… se lo han llevado!

Me acerqué hasta ella y la abracé. Deseé que aquello fuera como en las películas, que la cámara se alejara, sonase la música y la imagen se fundiera a negro.

•••

Hace muchos años que dejé de ser un niño, pero si cierro los ojos todavía puedo ver a mi padre en su escondite,

tumbado sobre el jergón, con la cabeza apoyada en los brazos y su eterno cigarrillo de picadura entre los labios. Hubo un tiempo en el que, a partir del sonido de mi voz, él imaginaba lugares lejanos, épocas mejores; se reía con Charlot y temblaba de miedo con la criatura del doctor Frankenstein, escuchaba silbar las flechas por encima de su cabeza y sentía el viento en la cara mientras galopaba por las llanuras del desierto.

<<Padre, todavía espero en el refugio para contarle *La diligencia*>>.

Fotografías de Nacho Navarro Asún

*Este relato fue publicado en la sección "El espejo de tinta" del *Diario de Teruel*, el 25 de julio de 2022

ENTREVISTA A ANA ASIÓN

LA TERCERA VÍA COMO TRÁNSITO DEL IMAGINARIO FÍLMICO ESPAÑOL

Carlos Gurpegui Vidal

Entrevistamos a la investigadora turolense Ana Asión Suñer (La Puebla de Híjar, 1989), autora de *La Tercera Vía del cine español* (Laertes Ediciones), un nuevo volumen donde la experta pone de manifiesto su rigor, erudición, síntesis y pasión sobre una de las etapas más importantes y difíciles de nuestra cinematografía. Un refrescante texto, de profunda reflexión para amantes del cine, de lo político y la cultura, sobre una sociedad en mutación, sobre 'una época y sus circunstancias'. Así mismo, Asión es presidenta de Surcos, la nueva Asociación de Estudios Cinematográficos, ambicioso proyecto colectivo de exploración sobre el séptimo arte.

¿Qué fue la Tercera Vía en nuestra cinematografía?

La Tercera Vía del cine español fue una tendencia cinematográfica impulsada por el productor José Luis Dibildos que apostó por comedias a medio camino entre el cine comercial y el cine de autor. Desde Ágata Films promovió esta etiqueta para toda una serie de largometrajes que, incluyendo una leve crítica, reflejaran la realidad de muchos españoles durante los años setenta. Sus miedos, esperanzas y anhelos tratados con calidad fílmica, pero sin renunciar a la comercialidad. Fuera de este círculo otros cineastas desarrollaron trabajos semejantes, aunque ninguno de ellos los denominó Tercera Vía.

La realidad de muchos españoles durante los años 70: sus miedos, esperanzas y anhelos tratados con calidad fílmica, pero sin renunciar a la comercialidad

¿Cuáles eran sus elementos más comunes?

Como ya se ha señalado, salvo excepciones todos los largometrajes que produjo Dibildos en este periodo se enmarcaban dentro de la comedia. Comparten además el tono crítico hacia algunos de los problemas experimentados por la sociedad española, como los efectos de la feroz publicidad, la hipocresía franquista o los nuevos métodos laborales. Por otro lado, y aunque el productor deseaba llegar al mayor número de espectadores, está claro que estos trabajos resultaban más cercanos a un público vinculado con la burguesía liberal, la clase media y el sector universitario, todos ellos de alguna manera abandonados por la cinematografía española.

Comparten el tono crítico hacia los problemas sociales, como los efectos de la feroz publicidad, la hipocresía franquista o los nuevos métodos laborales

¿Asistimos también en la actualidad a puntos de inflexión parecidos?

El concepto Tercera Vía goza de una atemporalidad que lo hace aplicable a distintas épocas y ámbitos dispares. En los últimos años como consecuencia de la crisis, el país ha dibujado un nuevo panorama en las relaciones individuales y colectivas, emergiendo viejos fantasmas como la emigración y surgiendo nuevos como los desahucios. El cine, como otras manifestaciones artísticas y culturales, no se ha mantenido al margen de estos cambios, y de hecho, si se analizan ejemplos presentes en esta década —*Requisitos para ser una persona normal* (2015, Leticia Dolera) o *Embarazados* (2016, Juana Macías)—, se observa una clara tendencia a representar a jóvenes de clase media que tienen que enfrentarse a muchos de estos problemas, algo no tan alejado de los caminos intermedios por los que apostaron los largometrajes de los años setenta.

¿Son estados mentales, morales?

Son situaciones vitales que de alguna manera se van repitiendo, evolucionan y se actualizan con los tiempos, con el contexto de cada momento, pero que siempre están ahí.

¿Por qué especialmente en el género de la comedia?

Dibildos ya había trabajado la comedia en su etapa anterior —*Las que tienen que servir* (1967, José María Forqué), *Los que tocan el piano* (1968, Javier Aguirre), *La dinamita está servida* (1968, Fernando Merino) o *Soltera y madre en la vida* (1969, Javier Aguirre)—, por lo que le resultaba muy cómodo seguir moviéndose dentro de este género. Tomando como referentes en este nuevo ciclo la *screwball comedy* americana y la comedia desarrollista, sabía que este tipo de películas amables lograban captar la atención del público, y a su vez le permitían tratar con una cierta crítica una variedad más amplia de temáticas.

Tomando como referentes la screwball comedy americana y la comedia desarrollista, este tipo de películas amables lograban captar la atención del público

Fotograma de 'Tocata y fuga de Lolita', de Antonio Drove

Intérpretes y directores. ¿Cuáles eran los principales nombres propios?

En el proyecto Tercera Vía de Dibildos participaron directores como Roberto Bodegas (*Españolas en París*, 1971; *Vida conyugal sana*, 1974; *Los nuevos españoles*, 1974) o Antonio Drove (*Tocata y fuga de Lolita*, 1974; *Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe*, 1975), mientras que en

el terreno interpretativo destacaron María Luisa San José o José Sacristán. Respecto al papel de guionista, aunque Dibildos ejerció dicha labor en la mayor parte de las películas en numerosas ocasiones estuvo acompañado por algunos miembros de su equipo, entre los que destacó José Luis Garci. Más allá de Ágata Films se encontraban cineastas como José Luis García Sánchez, Jaime de Armiñán o Manuel Summers, quienes también optaron en algunos de sus largometrajes por esta vía intermedia.

¿Marcó la Tercera Vía la forma de hacer cine de autores en democracia?

La tendencia actuó como cómplice y testigo de las transiciones que experimentó el país en los años setenta, reflejando y participando en el devenir de una sociedad cuyo principal objetivo fue buscar una estabilidad que le permitiese comenzar a construir una nueva etapa de su historia. Funcionó como producto acorde a su época, y no solo eso, sino que además en ella se formaron profesionales que con posterioridad continuaron contribuyendo a la construcción del imaginario fílmico español, como José Luis Garci o José Sacristán.

¿En qué aspectos se podía tildar de corriente progresista?

Aunque muchas veces se ha asociado este proyecto con un cierto progresismo, justificado por las propuestas temáticas presentes en sus cintas y por las colaboraciones de un sector 'de izquierdas' (Roberto Bodegas, José Sacristán), en realidad ese aire liberal no estuvo nunca dentro de los planes de José Luis Dibildos. Existen testimonios, no obstante, como el de Manuel Gutiérrez Aragón, que señalan que el verdadero progresismo de la Tercera Vía fue técnico, sobre todo en relación con su innovador mecanismo de producción cinematográfica, desconocido o poco utilizado hasta ese momento.

Hay testimonios que señalan que el verdadero progresismo de la Tercera Vía fue técnico, sobre todo en relación con su innovador mecanismo de producción

Fotograma de 'Vida conyugal sana', de Roberto Bodegas

En el libro destaca su momento de auge y máxima expresión.

El éxito del modelo llevado a cabo en *Españolas en París* sirvió para que Dibildos inaugurase en 1974 con *Vida conyugal sana* la Tercera Vía, una fórmula que continuó ese mismo año con otros dos largometrajes: *Tocata y fuga de Lolita* y *Los nuevos españoles*. Tres trabajos estrenados con pocos meses de diferencia que sin duda convirtieron este periodo en el instante más sobresaliente y genuino de la tendencia.

Fotograma de 'Españolas en París', de Roberto Bodegas

Habla de un país indefinido…

Desde comienzos de la década, e incluso antes, una tímida apertura se iba colando en diferentes ámbitos de la sociedad española. Sin embargo, lo hacía con la cautela y el respeto que merecía la inseguridad del futuro más inmediato, marcado precisamente por un gobierno franquista que se resistía a aceptar estos cambios. la indefinición caracterizó en muchos sentidos esta época, y el cine fue una de las manifestaciones en las que se vivió este escepticismo, tal y como reflejan muchas de las películas de entonces.

Recapitulando, ¿cuáles son las películas obligadas de la Tercera Vía?

La nómina de productos audiovisuales vinculados con la Tercera Vía no resulta demasiado extensa, por lo que mi recomendación es visionar y disfrutar de cada una de ellas, con todas sus diferencias, similitudes y matices. A la pionera *Españolas en París*, sumaría las tres realizadas en 1974 —*Vida conyugal sana*, *Tocata y fuga de Lolita* y *Los nuevos españoles*—, aunque tampoco me quiero olvidar de otras cintas que siguieron caminos intermedios en esos años, como *Asignatura pendiente* (1977) de José Luis Garci o *Colorín colorado* (1976) de José Luis García Sánchez.

¿Qué cinta reivindica usted merecedora de más protagonismo y visibilidad?

Cualquiera de las realizadas en 1974 por Roberto Bodegas —*Vida conyugal sana*, *Los nuevos españoles*— y Antonio Drove —*Tocata y fuga de Lolita*— recoge la esencia del proyecto tercerviario de Dibildos.

¿Cuál fue la mejor aportación de José Luis Garci?

Todo el trabajo que realizó como guionista para Ágata Films, así como su labor como director en el conocido como 'tríptico de la Transición Española': *Asignatura pendiente* (1977), *Solos en la madrugada* (1978) y *Las verdes praderas* (1979).

¿Y de González Sinde?

Durante la segunda mitad de los años setenta no se puede entender la labor de Garci sin González Sinde. Coincidiendo con la finalización de su contrato con Ágata Films, gracias al productor no solo tuvo la oportunidad de rodar tres cortometrajes —*Al fútbol* (1975), *Tiempo de gente acobardada* (1975) y *Mi Marilyn* (1975)—, sino que también tuvo su apoyo (guion y producción) en *Asignatura pendiente*, *Solos en la madrugada* y *Las verdes praderas*.

Las fórmulas coetáneas a la Tercera Vía eran muy audaces y reveladoras.

La principal conclusión de su trabajo sería…

La investigación llevada a cabo sobre la tendencia Tercera Vía ha permitido conocer mejor la sociedad española de los años setenta, las deudas contraídas con su pasado y las herencias que siguen permaneciendo actualmente en el país; pero además se ha comprobado cómo de alguna manera estos caminos intermedios se anticiparon al consenso político por el que apostó el país tras el triunfo de UCD. Soluciones neutras, que aportasen estabilidad política y social y que permitiesen comenzar con serenidad una nueva y desconocida etapa.

Fotograma de 'Asignatura pendiente', de José Luis Garci

La investigación ha permitido conocer mejor la sociedad española de los 70, las deudas contraídas con su pasado y las herencias que siguen permaneciendo

FRUTO DE UNA GRAN INVESTIGADORA

Aparte, usted es presidenta de Surcos, la nueva Asociación de Estudios Cinematográficos. ¿Con qué filosofía e intenciones nace?

Surcos: Asociación de Estudios Cinematográficos nace con la finalidad de establecer redes y espacios de encuentro entre investigadoras e investigadores dedicados al séptimo arte. Se quiere fomentar la pluralidad y accesibilidad mediante el desarrollo de actividades y eventos científicos en universidades de diversas Comunidades Autónomas, con el objetivo de crear redes y establecer sinergias que puedan ayudar a la investigación, difusión y conocimiento del cine desde múltiples perspectivas.

¿Qué agenda de actividades y acciones tiene prevista?

Estamos trabajando en la creación de toda una serie de iniciativas que sirvan como espacio de encuentro para todas aquellas personas que van mostrado su interés en la asociación. Además, nuestra idea es, entre otras actividades, celebrar en unos meses el I Congreso de Estudios Cinematográficos.

Y celebraron 'Investiga, que no es poco: Jornadas internacionales de investigadoras/es del cine español', un acercamiento a la disciplina con importante vitalidad y compromiso.

Investiga, que no es poco fue un encuentro didáctico interuniversitario de investigadoras e investigadores en el que pudimos conocer diversas líneas de trabajo vinculadas con el cine español, así como asistir a las sesiones magistrales de grandes expertos en la materia, como Kepa Sojo (Universidad del País Vasco) o Isabel Castell (Universidad de La Laguna). Tanto mis compañeras Débora Madrid y Sandra Medina como yo salimos muy satisfechas del primer evento que organizamos desde la asociación.

¿Hay una vuelta importante a investigar en estos terrenos? ¿Qué es para usted lo más gratificante?

El interés por investigar el séptimo arte no es algo nuevo. Sin embargo, sí que vamos comprobando como poco a poco el devenir de los tiempos nos empuja a ir adaptándonos a nuevas realidades, a continuar con nuestra labor y a hacerlo sumando fuerzas. Por eso pensamos que son tan importantes (y gratificantes) estos encuentros. Mirar desde distintas perspectivas contribuye a enriquecer el discurso y, con ello, el estudio sobre la materia.

¿Cuáles son las principales tendencias en investigación con el cine? ¿Qué abordan?

Si algo bueno tienen estos foros es que descubres que las líneas de investigación son tan variadas como el propio cine. Crecer significa que cada vez existan más miradas, que se aborde el medio desde el arte, pero también desde la historia, la comunicación audiovisual o la didáctica.

¿Y un consejo para los nuevos jóvenes investigadores, curiosos y preocupados? ¿Dónde poner el acento?

En no perder nunca el interés. Dejarse llevar por el fascinante mundo del séptimo arte requiere, como en cualquier otra disciplina, trabajo y esfuerzo. También perseverancia y paciencia. Sin embargo, irán descubriendo que se acaba convirtiendo en una tarea casi adictiva, resultado sin duda de la propia magia del cine.

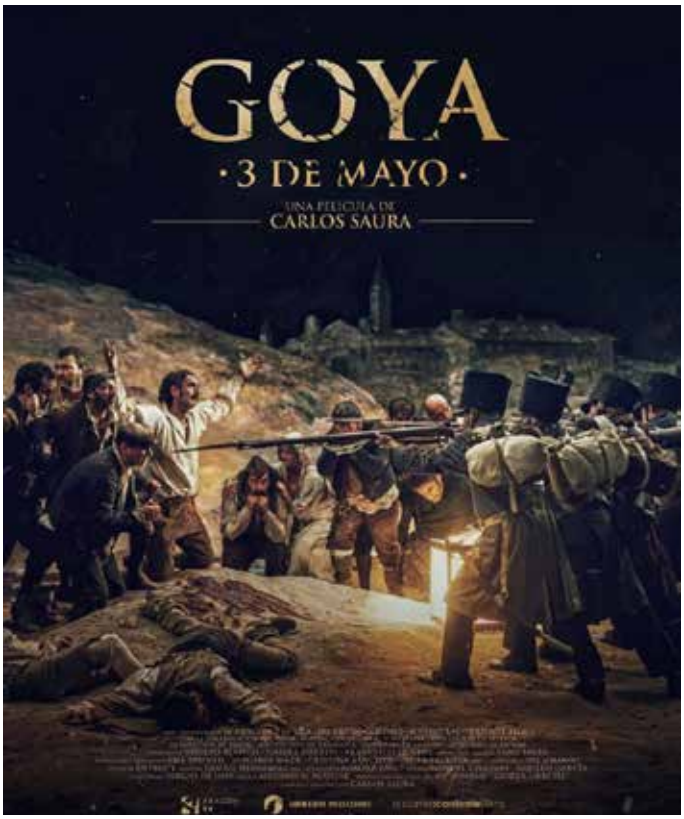
CRÓNICA DEL RODAJE EN TERUEL DEL CORTOMETRAJE *GOYA 3 DE MAYO*, DE CARLOS SAURA

Javier Hinojosa Yagüe

En la primavera de 2021, el veterano realizador oscense rodó en un estudio de nuestra ciudad esta curiosa película corta donde recrea los minutos anteriores al emblemático cuadro del pintor Francisco de Goya.

Todo empezó con el típico Whatsapp reenviado mil veces que rezaba que se buscaban figurantes para un corto de Carlos Saura sobre Goya. No recuerdo ni quién me lo mandó, pero no me extrañó que alguien pensase que me podía interesar porque, ¡sin salir de Teruel!, ya había aparecido previamente como extra en cinco ocasiones entre películas y series; a saber: Fui un criado armenio en la megaproducción *The Promise*, a las órdenes de Terry George. En mis dos segundos en pantalla en la serie *El Cid* aparecí de cristiano por la mañana y de moro por la noche (debió ser para que no me encasillara en mi personaje). En otra ocasión subí la Escalinata de la mano de mi esposa un par de docenas de veces siguiendo las instrucciones de Miguel Ángel Lamata en *Nuestros amantes* y disfruté de una buena juerga en la Fonda del Tozal en *García y García*. Aunque en todas esas ocasiones fui sólo un mero rellenaplanos, disfruté enormemente de la experiencia pese a la poca "recompensa" en pantalla.

Pese a tener, como digo, cierta experiencia en el mundillo de los extras, no albergué en ningún momento ilusiones de que me fuesen a elegir para aparecer en un trabajo de uno de los más grandes directores españoles de la historia de nuestro cine, pero nada tenía que perder por intentarlo. Según se dijo, el principal criterio para la selección de



los participantes iba a ser nuestro posible parecido con alguno de los personajes de *Los fusilamientos del 3 de mayo*, de Francisco de Goya. Yo no veía que me diese siquiera un aire a ninguno de ellos pero, afortunadamente, la gente de Imago Entertainment no pensó lo mismo. Así pues, tras unos injertos de pelo y los atuendos adecuados, resulta que sí que daba el pego como el hombre arrodillado que se ve detrás del fanal que ilumina la escena de uno de los cuadros más famosos del pintor aragonés por excelencia.

El principal criterio para la selección de los participantes iba a ser nuestro posible parecido con alguno de los personajes de Los fusilamientos del 3 de mayo, de Francisco de Goya

Una pausa en el rodaje. En primer plano, el actor José Luis Esteban

Estaba previsto que el rodaje durase una semana a finales de abril de 2021 e iba a llevarse a cabo en una nave de Platea acondicionada a tal efecto. Ya habíamos dado nuestra talla de ropa y calzado al rellenar el formulario, y el día de la prueba de vestuario Luis Sorando, el director de arte y figurinista, me dio los hatos que tendría que llevar durante toda la semana de rodaje. Eran de Sastrería Cornejo, especializada en vestuario para cine y teatro, que yo ya conocía por haber llevado sus ropas de época en mis anteriores incursiones en el mundo del cine. En el primer día de rodaje, al verme ya con barba de unos días y caracterizado con un bicornio negro, un blusón blanquecino con una chaquetilla negra, pantalones de media caña también negros, unas largas medias blancas de lana, unos zapatos negros con grandes lengüetas y con algo de tacón y una gruesa capa negra, me trasladé de inmediato doscientos y pico años para atrás, al 3 de mayo de 1808 concretamente. Para parecerme de verdad al señor del cuadro fue necesario que repoblasen mi despejada frente con pequeños mechones de pelo que las chicas de maquillaje y peluquería iban pegando a mi piel con un adhesivo especial. Como ya me clarea el tema capilar, remataron la faena con un spray negro que me hizo lucir una aparentemente frondosa cabellera.

Conforme iban pasando las varias decenas de extras por vestuario y maquillaje, la nave se fue llenando de personajes de época y aquello iba cogiendo un aspecto verdaderamente fantástico. Sin embargo, algo no encajaba al ver a semejante amalgama, ya que todos teníamos que llevar la cara cubierta con mascarilla debido a la maldita pandemia. Sólo podíamos quitárnosla cuando se estaba rodando. Pronto se vio que tal adminículo era ciertamente molesto en aquellas circunstancias, ya que las gomas fastidiaban el maquillaje y las patillas postizas de unos cuantos de nosotros, con lo que algunos teníamos que llevar pantallas de plástico de las que cubren toda la cara. La estampa resultaba bastante grotesca y parecía que íbamos a rodar algún bodrio raro de serie B. Aparte de las mascarillas y las pantallas, nos hacían pruebas PCR al principio de la mañana día sí y día no. No quiero imaginar qué hubiera pasado si alguien hubiera dado positivo con todo lo que ya se había rodado.

La mayoría de figurantes tenían una amplia experiencia como actores y actrices en las *Bodas de Isabel* y en diferentes grupos de teatro de la ciudad. Además, de Zaragoza vinieron los Voluntarios de Aragón, un grupo recreacionista especializado en el periodo napoleónico con Mariano Gudal a la cabeza, al que se le veía el plumero desde cualquier punto de la nave.

La mayoría de figurantes tenían una amplia experiencia como actores y actrices en las Bodas de Isabel y en diferentes grupos de teatro de la ciudad

La película iba a recrear los momentos previos a la escena del famoso cuadro de Goya, y nosotros formábamos la cuerda de presos a los que los soldados franceses llevaban a la montaña del Príncipe Pío para ser fusilados. El camino iba a estar lleno de charcos y embarrado, así que, aunque de vestuario salimos todos inmaculados, nuestra pulcritud duró muy poco, ya que iban mojando y ensuciando nuestros ropajes antes de empezar a rodar. Nos espolvorearon con cantidades industriales de 'colacao', nos lo echaban en la ropa a puñados y lo iban sacudiendo con cepillos. Vamos, que el olor que se respiraba en el set debía ser el mismo que el del rodaje de *Charlie y la fábrica de chocolate*. Era cuando menos paradójico que nos llenasen de barro y suciedad para rodar, para luego, a la hora de comer, ponernos unos baberos enormes de plástico para que no nos mancháramos. Imagino que un chorro de *ketchup* a destiempo en nuestro pecho hubiera sido un espóiler visual de lo que había de acontecer después en la película.

Toma previa del rodaje de la escena final del cortometraje

Con quien más relación tuvimos a lo largo del rodaje fue con Saúl Gallego, auxiliar de dirección, y con Laura Tajada, encargada de la dirección de actores. Ambos se portaron de manera extraordinaria con nosotros, aunque Saúl nos tenía que llamar a capítulo con más frecuencia de la que le hubiera gustado (siempre con unas formas excelentes, la verdad sea dicha). Mientras ellos estaban trabajando en el sentido literal de la palabra, nosotros estábamos disfrutando de una experiencia única e irrepetible, estábamos jugando a ser actores y teníamos curiosidad por embebernos de todo lo que sucedía en un proyecto de tal envergadura. Es por eso por lo que a veces estábamos donde no teníamos que estar (como cuando nos asomábamos furtivamente a los monitores para ver cómo había quedado lo que acabábamos de rodar) o estábamos charlando animadamente cuando deberíamos haber estado en silencio absoluto porque se estaba rodando a pocos metros de nosotros. Saúl tenía que hacer su trabajo de "malo" y llamarnos al orden cuando era necesario.

Me impresionó la primera vez que vi el enorme croma verde delante del cual iba a suceder toda la acción. Los únicos elementos "reales" aparte de los actores y actrices perfectamente caracterizados eran unos enormes montones de tierra sobre la que caminábamos, las ruinas de una paridera, un árbol seco de aspecto espectral, una hoguera o un burro tirando de una carreta que llevaba el fanal que iba a iluminar la escena final. Pero lo que más me llamó la atención del rodaje fue la casi total libertad que nos dieron a los actores para representar lo que se nos pedía, ya que no había nada guionizado, al menos no con detalle. Laura Tajada nos indicó que teníamos que ir andando penosamente de A a B mientras nos flanqueaban los soldados franceses, pero éramos nosotros los que decidíamos exactamente qué íbamos a hacer durante un trayecto que acabaría delante de un pelotón de fusilamiento. Mi compañero de fatigas Miguel Ángel Gorbe, por ejemplo, sugirió que intentaría huir y se caería de bruces mientras le perseguía el soldado. Y vaya si se cayó, se pegó una docena de buenas costaladas, toma tras toma, y yo le ayudé a levantarse de cada una de ellas. Otro ejemplo de esta "improvisación" fue la letanía que rezaba Luis Caballer, el que hacía del orante fraile tonsurado que aparece en el cuadro. Fue él quien decidió la oración que repite en bucle rezando por las almas de los que van a morir. Yo también le sugerí a la directora de actores que igual podía santiguarme antes de la tanda de disparos. Ya puestos, le dije que en vez de santiguarme

con la mano izquierda (la última que me queda), estaría bien hacerlo con el muñón para darle un punto extra de dramatismo. Le encantó la idea a Laura Tajada y también al propio Saura, quien me felicitó personalmente tras rodar la escena. No me podía creer lo que estaba oyendo, pero es verdad que le debió gustar porque en el montaje final aparezco en dos planos diferentes haciendo lo mismo. Es de destacar la afabilidad del gran director con nosotros. De su profesionalidad no es necesario mencionar nada, ya que lleva más décadas que nadie demostrándola.

La cara de absoluto pavor con la que salgo en pantalla y la tristeza de mis ojos a punto de romper a llorar eran más reales que impostadas. Yo estaba verdaderamente asustado, pero no por el falso fusilamiento ni por tener una bayoneta a un palmo de mi sien, sino por pensar que un fallo mío podría hacer repetir la toma decenas de veces. Ese susto y esa tensión me sirvieron para conseguir el resultado que se esperaba de mí.

Recuerdo con emoción cómo vivimos la experiencia, cómo impresionaba oír el grito desgarrador de una madre corriendo tras su hija mientras esta intentaba llegar a su padre segundos antes de ser fusilado o ver todas esas bayonetas de los verdugos alineadas a escasa distancia de las víctimas. Goya falseó la perspectiva en su cuadro y era materialmente imposible replicarla en la realidad si no se alteraban las distancias y las posiciones de los personajes, por eso estábamos más "apretados" de lo que puede parecer en pantalla. Un escalofrío recorrió mi espalda la primera vez que oí la detonación de uno de aquellos fusiles y sentí el olor a pólvora en el aire, ya que me trajo muchos recuerdos a la cabeza. También fue sobrecogedor ver cómo detonaron las cargas explosivas colocadas por los encargados de efectos especiales bajo las camisas de los fusilados de la primera tanda, y las manchas de sangre en sus ropas y en la arena sobre la que cayeron "muertos".

Recuerdo con emoción cómo vivimos la experiencia, cómo impresionaba oír el grito desgarrador de una madre corriendo tras su hija

Aparte de la enorme alegría que sentí por participar en un trabajo así, no puedo dejar de mencionar el privilegio que supuso para mí estar al otro lado del objetivo de Jorge Fombuena, el encargado de foto fija, quien me pidió que posara para él en uno de los descansos del rodaje para un proyecto personal suyo sobre Buñuel y el surrealismo. La foto que nos hizo a mí y a mi compañera de rodaje Ana Nirvana es verdaderamente impactante, por decirlo de manera suave. Podéis verla en la web de este magnífico fotógrafo para el que posan habitualmente las rutilantes estrellas de Hollywood cuando vienen a promocionar alguna película a nuestro país.

Tras cinco intensos días de trabajo hicimos una humilde fiesta de fin de rodaje. Miguel Ángel y yo llevamos jamón y vino el último día, y todo se pagó más o menos a escote ya que la productora tenía un presupuesto muy ajustado y no habían contemplado semejante piscolabis. El caso es que después de aquello puedo afirmar que no solo he actuado a las órdenes de Saura, sino que he cortado jamón de Teruel para él.

Quiero destacar el extraordinario ambiente durante el rodaje pese a las maratonianas jornadas de trabajo (de 8 a 8), a los larguísimos tiempos muertos y a la incomodidad de esos ropajes medio mojados y ese calzado tan poco práctico para andar por el barro. Aunque sólo fueron cinco días, pasábamos muchas horas juntos y conocí y entablé amistad con mucha gente de esa que vale la pena conocer. Cualquiera podría decir que estuvimos mal pagados (ni más ni menos que lo que marca el convenio para semejante actividad), pero yo discrepo totalmente, ya que hubiera pagado el doble de mi propio bolsillo por estar ahí, como los maletillas que pagan por torear. Aunque fuimos contratados como figurantes, la realidad es que fuimos actores y así lo reflejan los créditos del final de la película. Es cierto que había actores profesionales como José Luis Esteban, Eulalia Ramón o Álvaro de Paz, pero realmente se trataba de una obra muy coral y no tenían más peso que nosotros en pantalla; salvo quizás José Luis, que con innegable maestría se mete en la piel del icónico hombre de la camisa blanca que lleva siglos en el imaginario colectivo de este país.

Meses después disfruté como un crío pequeño el día del estreno en el cine Maravillas, con su alfombra roja, su *photocall* y un magnífico dosier a todo color que nos regalaron y que guardaré como recuerdo imborrable de aquella gratísima experiencia.

Me parece algo fascinante que en Teruel haya tanto movimiento últimamente en el mundillo del cine, gracias, entre otros, a Teruel Film Commission. La pena es (atención, espóiler) que no salgo en la segunda temporada, porque yo era el primero de la siguiente tanda de fusilados. Bromas aparte, al igual que el cuadro, esta película es un alegato contra la guerra, contra todas las guerras. Llevan siglos existiendo y emponzoñando a la Humanidad y, desgraciadamente, no parece que vayan a desaparecer nunca. Por el contrario, cada vez son más cruentas, más devastadoras y con más poder de sembrar pánico, destrucción y muerte.

Aunque fuimos contratados como figurantes, la realidad es que fuimos actores y así lo reflejan los créditos del final de la película

Javier Hinojosa, autor de la crónica y actor en el cortometraje

El equipo de rodaje al completo. En el centro, Carlos Saura, flanqueado por Gaizka Urresti y Jaime Fontán.

EL SUEÑO DE UNA VIDA, CUMPLIDO EN LOS PREMIOS FEROZ

Salvador Cored Orús

Los Premios Feroz volverán a pasar por Zaragoza el año que viene tras una gala esplendorosa en enero de 2022, en la que el periodista Salva Cored y el profesor Gonzalo Montón cumplieron uno de sus sueños: votar como jurado y estar presentes en la ceremonia con todas las estrellas del cine español.

Cuando tenía 9 años, *Titanic* (1997) se convirtió en la película más taquillera de la historia, marcando a varias generaciones. Recuerdo perfectamente las colas infinitas que se formaban para verla en el añorado Cine Avenida de Huesca, al que asistí en dos ocasiones para emocionarme con el romance de los protagonistas y sufrir con el naufragio del barco.

Como millones de personas, me obsesioné con la cinta y su banda sonora, hasta tal punto que decidí grabar en VHS la gala de los Oscar de 1998, en la que el filme de James Cameron igualó el récord de *Ben-Hur* (1959) con 11 estatuillas.

Aunque en ese momento ya era un pequeño amante del séptimo arte, nunca antes había visto una ceremonia de premios cinematográficos y el veneno se extendió rápidamente...

Desde entonces no solo no me he perdido ningunos Oscar —casi siempre los veo en directo, aunque muera al día siguiente—, sino que pronto empecé a seguir los Globos de Oro, los Emmy, los Goya y los Feroz; estos últimos, desde su creación en 2014.

Como he reflejado en más de un artículo en el Diario del Altoaragón, el medio para el que trabajo, la gala de estos últimos galardones es de las más frescas e interesantes del panorama nacional, en unos tiempos cada vez más esclavos de lo políticamente correcto.

Por eso, cuando el grandísimo periodista Carlos Gurpegui me propuso como candidato a la Asociación de Informadores Cinematográficos de España (AICE), que entrega los Premios Feroz, no me lo podía creer.

Después de llevar toda una vida haciendo quinielas con mis amigos y amigas, comprando revistas especializadas, escribiendo crónicas..., de repente estaba en mi casa decidiendo qué películas y series merecían las nominaciones, en un proceso que culminó cuando voté a mis ganadoras. Sin palabras.

Empecé a seguir los Globos de Oro, los Emmy, los Goya y los Feroz; estos últimos, desde su creación en 2014

Tras esta experiencia maravillosa que me llevó a engullir y saborear decenas de títulos, llegó el momento más esperado: la gala en el Auditorio de Zaragoza el pasado 29 de enero.

Nada más llegar, Gurpegui me presentó a Gonzalo Montón (director de la revista turolense *Cabiria*), que como yo debutaba en los Feroz.

Juntos nos emocionamos viendo a las "estrellas" derrochar todo su *glamour* en la alfombra roja, donde nos mirábamos incrédulos ante la oportunidad que estábamos viviendo.

Sin duda, lo más bonito fue compartir estas vivencias con compañeros de toda la geografía española, con los que discutimos acerca de las mejores producciones de 2021.

Casi todos coincidimos en que *El buen patrón*, *Venga Juan* y *Cardo* eran la película y las dos series del año, respectivamente, como se reflejó luego en el palmarés de la gala.

Los presentadores Nacho Vigalondo y Paula Púa, Petra Martínez, el marido de María Pujalte, Elena Irureta y Ane Gabarain protagonizaron los momentos más desternillantes de la ceremonia, en la que no paramos de reír mientras comíamos y bebíamos unidos.

Después pudimos felicitar en persona a Javier Bardem —¡¡qué fuerte!!— , abrazar a Ana Rujas y decirle a Abril Zamora que la serie televisiva *Todo lo otro* merecía varias nominaciones.

Salva Cored, que firma este artículo, junto a Ana Rujas, doblemente premiada por la serie 'Cardo'

Casi todos coincidimos en que "El buen patrón", "Venga Juan" y "Cardo" eran la película y las dos series del año, respectivamente

Por último, tomamos unos vinos en el Hotel Petronila, y a las 4:30 de la madrugada me tumbé en la cama, donde antes de dormir sonreí pensando en ese niño de nueve años que acababa de cumplir uno de los grandes sueños de su vida.

Próxima gala

La Asociación de Informadores Cinematográficos de España —un grupo plural de más de 220 periodistas y críticos dedicados a informar sobre la creación audiovisual en distintos medios de comunicación (televisión, radio, prensa e Internet)— volverá a entregar sus premios anuales en Zaragoza en 2023, concretamente el 28 de enero.

A priori, el cine aragonés parte como favorito en esta décima edición de los galardones gracias a *La maternal*, de Pilar Palomero (triunfadora en la gala de 2021 con *Las niñas*) y *Alcarràs*, de Carla Simón, cuyo rodaje pasó por la provincia oscense.

La Asociación de Informadores Cinematográficos de España volverá a entregar sus premios anuales en Zaragoza en 2023, concretamente el 28 de enero

Fernando León recibiendo el Premio a la Mejor Película de Comedia

'El buen patrón' se convirtió en la gran triunfadora de los Feroz

PALMARÉS DE LOS PREMIOS FEROZ 2022

Mejor película de comedia
El buen patrón

Mejor dirección
Rodrígo Cortés por *El amor en su lugar*

Mejor actriz protagonista en una película
Petra Martínez por *La vida era eso*

Mejor actor protagonista en una película
Javier Bardem por *El buen patrón*

Mejor actriz de reparto en una película
Aitana Sánchez-Gijón por *Madres paralelas*

Mejor actor de reparto en una película
Urko Olazabl por *Maixabel*

Mejor guion
Fernando León de Aranoa por *El buen patrón*

Mejor música original
Alberto Iglesias por *Madres paralelas*

Mejor tráiler
Miguel Ángel Trudu por *La abuela*

Premio al mejor cartel
Javier Jaén por *Madres paralelas*

Mejor serie dramática
Cardo

Mejor serie de comedia
Venga Juan

Mejor actriz protagonista de una serie
Ana Rujas por *Cardo*

Mejor actor protagonista de una serie
Javier Cámara por *Venga Juan*

Mejor actriz de reparto de una serie
María Pujalte por *Venga Juan*

Mejor actor de reparto en una serie
Enric Auquer por *Vida Perfecta*

Premio Arrebato de ficción
Espíritu sagrado

Premio Arrebato de no ficción
Sedimentos

ALIENÍGENAS EN EL CINE: UNA INVASIÓN INVISIBLE

Elena Gómez Martínez

"Yo ya pensaba en marcianos cuando ni siquiera existían. Resulta conmovedor saber que hay vida inteligente. ¡Al menos en alguna parte! Nuestro mundo no volverá a ser el mismo." – Mars Attacks!, Tim Burton.

La posibilidad de hallar algún tipo de vida que pueda prosperar fuera de la Tierra ha imprimido una profunda huella social durante las últimas décadas. Por eso, el cine ha explorado todas las hipótesis de la vida extraterrestre, aludiendo a nuestros miedos más intrínsecos y ahondando en lo desconocido. Vamos a hacer un recorrido, a través de los diferentes subgéneros cinematográficos, por las diversas formas de contacto de la humanidad con los alienígenas. Pasen y vean.

El ser humano siempre ha sentido una inclinación inevitable por lo desconocido y lo inexplorado. La cuestión de si somos las únicas criaturas inteligentes de este universo ha sido una constante en la filosofía y la cultura de los siglos más recientes, sobre todo en el momento en que la ciencia y la tecnología avanzan lo suficiente como para descubrir un cosmos con infinitas posibilidades. Una vez que quedó claro que la Tierra era un simple planeta entre innumerables cuerpos celestes, la teoría de vida extraterrestre se convirtió en un tema recurrente en el arte y la literatura.

El precedente literario más inmediato lo encontramos en los relatos de la novela satírica anglosajona de los siglos XVII y XVIII, que retrataban mundos imaginarios, con intención crítica, de aspectos sociales del momento. Un buen ejemplo sería *El otro mundo. Los estados e imperios de la Luna. Los estados e imperios del Sol* (1657), del poeta Cyrano de Bergerac, donde las sociedades extraterrestres se presentaban como parodias humorísticas o irónicas de la sociedad. Pero no habría de ser hasta finales del siglo XIX en el que la literatura habría de adaptarse para resultar creíble a un público cada vez más informado y naciera la ciencia ficción como género literario y posterior influencia de otras expresiones culturales e, incluso, del nacimiento de una nueva ciencia con la que retroalimentarse: la ufología. Los dos más claros exponentes de este género fueron Julio Verne, con *Alrededor de la Luna* (1870), y H. G. Wells, con *La guerra de los mundos* (1898), que estableció las pautas del tratamiento extraterrestre en la ficción: los alienígenas suelen tener un nivel tecnológico superior y la pretensión de esclavizar a la humanidad o destruirla.

La ciencia ficción nació como género literario y posterior influencia de otras expresiones culturales

Fue ya en el siglo XX cuando la temática extraterrestre estalló en la cultura popular con la llegada del cine, la televisión y los cómics, dotando a los alienígenas de un alto valor simbólico hasta nuestros días, con argumentos que van desde distintas formas de fuerzas invasoras hasta personajes mesiánicos que albergan secretos de nuestra propia existencia.

Por otro lado, a lo largo de la historia más reciente, se ha utilizado esta temática en la pantalla para reflejar los miedos y preocupaciones de la sociedad, en un fenómeno claramente occidental y apenas tratado por la cinematografía y literatura asiáticas, equiparando a esos seres del espacio exterior con las amenazas reales de cada momento y utilizando la metáfora de la invasión alienígena para procesar realidades y conflictos muy diferentes. El cine de ciencia ficción, en definitiva, es una de las vías de escape más populares en la cultura occidental actual, ya que refleja los temores de los que se pretende huir, y se constituye en un eco del hacer y el pensar de una época muy determinada. De este modo, nos encontramos con un vastísimo número de películas y series que tratan este tema desde infinitos puntos de vista. La imaginación no conoce límites, aunque siempre se trate de creaciones que, en mayor o menor medida, están desarrolladas a nuestra imagen y semejanza. La ciencia ficción y sus metáforas son un elemento clave para comprender el mundo, ya que sus creadores poseen un margen de maniobra mucho mayor a la hora de reflexionar sobre los cambios de la sociedad contemporánea.

A lo largo de la historia más reciente, se ha utilizado esta temática en la pantalla para reflejar los miedos y preocupaciones de la sociedad

Vamos a hacer, pues, un recorrido, a través de los diferentes subgéneros cinematográficos, por las diversas formas de contacto de la humanidad con los alienígenas. Veremos invasiones apocalípticas con un gran despliegue de medios tecnológicos, otras silenciosas o individuales, invasiones militarizadas y procesos biológicos de contagio; descubriremos los distintos vehículos en los que llegan a nuestro planeta, desde platillos volantes hasta naves nodrizas con tecnología imposible; conoceremos a humanoides y seres monstruosos, pasando por otros invisibles, zoomorfos, reptiloides, insectoides, amorfos, minerales, virales o constituidos de pura energía; algunos nos provocarán miedo y asco, muchos despertarán nuestra ternura y unos pocos nos harán reír a carcajadas; exploraremos universos increíbles o sentiremos que están en nuestros hogares. Y, sobre todo, cada fotograma nos devolverá la eterna pregunta: ¿estamos solos en el universo?

Pasen y vean.

Al principio

La temática extraterrestre en el siglo XX fue principalmente condenada a la serie B, sobre todo por falta de presupuesto y medios técnicos que pudieran representar con rigor las avanzadas sociedades alienígenas, prácticamente hasta la llegada de *2001: Una odisea en el espacio*, de Kubrick, en que el género pasa a ser respetado como cine de gran presupuesto y ambiciones artísticas. Sin embargo, existe un buen puñado de películas que se hicieron muy populares y quedaron grabadas en nuestras retinas, llegándose a convertir algunas en verdaderos objetos de culto.

A pesar de lo expuesto, la aparición de los seres cósmicos en las pantallas es muy precoz ya que el cine silente cuenta con un reducido pero pionero grupo de películas sobre extraterrestres. Lo que llama la atención es que relatan más bien incursiones de los terrícolas en otros mundos vecinos, quizá porque la idea de la invasión de la Tierra por alienígenas no se popularizó hasta mucho más tarde, coincidiendo seguramente con el arranque de la propia ufología.

El primer acercamiento a este tema, fue perpetrado nada menos que por Georges Méliès en 1902 con *Viaje a la Luna*, su cinta más emblemática, inmortalizada por la mítica escena del cohete clavado en el ojo derecho del satélite y que marcaría el primer encuentro alienígena del celuloide. Narra la expedición del profesor Barbenfouillis a la Luna, a donde llegará impulsado por un enorme cañón. En la

Luna se encontrará con unos saltimbanquis selenitas que no lo recibirán demasiado bien y el encuentro acabará en un simpático pero violento enfrentamiento en el que los humanos salen victoriosos a base de su ingenio y su fuerza física, lo que incluso les permite capturar un espécimen para traerlo a la Tierra en medio de grandes festejos. A la zaga le siguió el ilustre turolense Segundo de Chomón con *Excursión en la Luna* (1908) y *Viaje al planeta Júpiter* (1909), y otros cineastas como Bruce Gordon y J. L. V. Leigh, con aventuras espaciales enfocadas de lleno en la espectacularidad visual.

'Viaje a la Luna', Georges Méliès.

El primer acercamiento a este tema, fue perpetrado por Georges Méliès en 1902 con "Viaje a la Luna"

En los años previos a la Primera Guerra Mundial, hubo algunas películas de guerras futuristas en las que comenzaban a verse incursiones violentas en nuestro planeta. Es el caso de *The Aerial Anarchist* (Walter R. Booth, 1911), en la que por primera vez se presenciaba la destrucción de monumentos conocidos por el espectador. Pero antes de llegar al boom de las invasiones apocalípticas, cabe destacar dos filmes que dieron un tratamiento algo más profundo al tema o, al menos, con un guion más elaborado. Se trata de *Viaje a Marte* (Holger–Madsen, 1918), de marcado carácter utópico, que mostró marcianos de apariencia humana que buscaban transmitir un mensaje de paz a la humanidad. Y *Aelita* (Yakov Protazanov, 1924), un conocido ejemplo de cine propagandista de la Unión Soviética, famoso por su cuidado diseño de producción, con decorados y vestuario de inspiración cubista.

Otras películas más modernas se dejaron de sociedades utópicas y apostaron más bien por ambientar en Marte aventuras de corte clásico. Tal fue el caso de la saga de los años 30 de *Flash Gordon*. Es curioso que en esta época, Japón fuera la potencia que más atemorizaba a los Estados Unidos, incluso más que la Alemania de Hitler. Existía un miedo real a que el gran imperio oriental atacara Estados Unidos y, casualmente, Ming, el malvado emperador que encarceló a Flash Gordon y amenazaba a la Tierra, era un oriental que encarnaba el "peligro amarillo".

Ming, el malvado emperador que encarceló a Flash Gordon y amenazaba a la Tierra, era un oriental que encarnaba el "peligro amarillo"

Comienza la invasión

La "era dorada" de la ciencia ficción cinematográfica (ya hemos comentado que la calidad de estas películas es muy dudosa, así que más bien nos referimos a la gran cantidad de producciones que hubo) empezó justo en la segunda mitad del siglo XX, favorecida por el miedo de la posguerra.

La guerra fría marcaba la política internacional y se comenzaron a ver relatos de alienígenas pertenecientes a sociedades colectivistas. La invasión extraterrestre sirvió

para procesar los miedos de un posible ataque soviético y la pérdida de las libertades en manos del comunismo. Por otro lado, a partir de la bomba de Hiroshima, se toma conciencia de que la ciencia y la tecnología podrían dominar negativamente el destino de la raza humana.

Uno de los primeros exponentes de este temor apareció en la gran pantalla apenas tres años después del encuentro de Kenneth Arnold con nueve objetos en formación cerca del monte Rainier, y que dio paso al arquetipo del platillo volante en la cultura popular. Se trata de *The Flying Saucer* (Mikel Conrad, 1950), que representó el uso de los platillos como sofisticadas armas aéreas, robadas en Alaska por los rusos a un científico americano. También la película *Marte, el planeta rojo* (Harry Horner, 1952), una historia sobre la recepción en la Tierra del primer mensaje radial procedente de Marte y que termina siendo un complot urdido por un científico nazi que trabaja para los rusos. Más conocida y celebrada que la anterior fue *Planeta prohibido* (Fred M. Wilcox, 1956), que, aun siendo la indiscutible precursora de posteriores sagas de ciencia ficción de entretenimiento, deja huella con su mensaje de advertencia contra los peligros de un mal manejo de la energía.

En los años 50 hubo una gran cantidad de producciones sobre extraterrestres.

Otro factor que influyó en la producción de estas cintas fue el "caso Roswell" en 1947, que desató toda clase de teorías de conspiración sobre la presencia alienígena en nuestro planeta, lo que, aunado a la posterior carrera espacial entre las dos superpotencias mundiales, se convirtió en la metáfora perfecta para explorar en el cine las amenazas foráneas. De este modo, comienzan a aparecer películas sobre invasiones masivas desde diferentes partes del cosmos, con las que se emulaba un posible ataque desde el bloque comunista. Los primeros ejemplos que se pudieron disfrutar en la pantalla grande fueron *El enigma de otro mundo* (Christian Nyby, 1951) y *Ultimátum a la Tierra* (Robert Wise, 1951), en las que quedaría fijado el origen extraterrestre de los platillos volantes. Pero los filmes más llamativos de la época son aquellos en los que los invasores tenían una apariencia monstruosa, desembarcaban con muy malas intenciones y causaban múltiples estropicios. Es el caso de la adaptación de la novela de H. G. Wells, *La guerra de los mundos* (Byron Haskin, 1953) –con remake de, ni más ni menos, Steven Spielberg en 2005–, que traslada la trama a la California de los años 50, y *La Tierra contra los platillos volantes* (Fred F. Sears, 1956).

Comienzan a aparecer películas sobre invasiones masivas desde diferentes partes del cosmos, con las que se emulaba un posible ataque desde el bloque comunista

No menos perturbadoras fueron las cintas que cambiaron la espectacularidad visual por infiltraciones secretas. En esta modalidad, los usurpadores recurrían al ingenio para pasar inicialmente desapercibidos y, una vez cómodamente instalados, propagarse como una plaga. De esta manera, no solo se evitaban grandes gastos de rodaje y edición, sino que el argumento se refinaba y hallaba cobijo al amparo de las ideas paranoicas y conspiracionistas de cada momento. La posesión de los cuerpos humanos por parte de mentes extraterrestres se manifestó por primera vez en *El hombre del planeta X* (Robert Clarke, 1951) y se consolidó definitivamente poco después con *Invasores de Marte* (William Cameron Menzies, 1953) –con *remake* de Tobe Hooper en 1985–, donde se estrenaron los "implantes" cerebrales, y *Llegaron de otro mundo* (Jack Arnold, 1953), en la que, atípicamente, la posesión no tenía un propósito maligno.

Los filmes más llamativos de la época son aquellos en los que los invasores tenían una apariencia monstruosa, desembarcaban con muy malas intenciones y causaban múltiples estropicios

Otros ejemplos son *La invasión de los ladrones de cuerpos* (Don Siegel, 1956) –con remakes de Philip Kaufman en 1978 y de Abel Ferrara en 1993–, *Quatermass II* (Val Guest, 1956) y *Las sanguijuelas humanas* (Bruno VeSota, 1958).

Por otro lado, no faltan los aliens que actúan individualmente y que no llegan a reproducirse y a extenderse como los anteriores. Existen multitud de argumentos en este sentido, como *El enigma de otro mundo* (Christian Nyby, 1951) –con el mítico *remake*, titulado *La cosa*, de John Carpenter en 1982–, *El hombre del planeta X* (Edgar G. Ulmer, 1951), *Zombis de la estratosfera* (Fred C. Brannon, 1952), *La Diabla de Marte* (David MacDonald, 1954), *La bestia de otro planeta* (Nathan Juran, 1957) o *La masa devoradora* (Irvin S. Yeaworth Jr., 1958) –con remake de Chuck Russell en 1988, titulado *El Terror No Tiene Forma*–.

Por último, en medio de tanta devastación y conflicto evocado por el término extraterrestre, era inevitable que surgieran algunos mensajes esperanzadores. Tal fue el caso de *Ultimátum a la Tierra* (Robert Wise, 1951) sobre un extraterrestre que llega a la Tierra con un mensaje de paz sobre el mal uso de las armas nucleares, que es recibido a tiros por los militares.

Un salto cualitativo

La tendencia de utilizar la temática extraterrestre como reflejo de las preocupaciones sociopolíticas de la humanidad seguiría por dos décadas, favorecidos por la guerra de Vietnam y el creciente impacto de la televisión. Ejemplo de ello son los filmes *El pueblo de los malditos* (Wolf Rilla, 1960) –con remake de John Carpenter en 1995–, *La amenaza de Andrómeda* (Robert Wise, 1971) o *El hombre que cayó a la Tierra* (Nicolas Roeg, 1976), película de culto y protagonizada por el mítico David Bowie.

Pero conforme iban desapareciendo los miedos atómicos, debido a la distensión nuclear progresiva de la guerra fría, las películas de temática alienígena dentro del cine de ciencia–ficción también fueron decayendo en favor de otros temas y otros temores. Así, en los años 70 el catastrofismo desatado por la crisis petrolífera y económica de 1973 alumbró a un tiempo temibles distopías con todo un aluvión de producciones de desastres. Más adelante, los ordenadores suscitaron el pánico hasta la llegada de Internet y las realidades virtuales. También los recelos médico–biológicos propiciaron una tendencia cinematográfica de ficción.

Sin embargo, y a pesar de lo expuesto, fue precisamente en la década de los 70 cuando se dio el salto más importante de la iconografía alienígena del cine con tres películas emblemáticas que moldearon la apariencia de estos seres en el imaginario colectivo para los años venideros: *2001: Una odisea del espacio* (Stanley Kubrick, 1968), *Encuentros en la tercera fase* (Steven Spielberg, 1977) y *Alien: el octavo pasajero* (Ridley Scott, 1979).

Como ya se ha comentado, hasta este momento la producción de guiones sobre extraterrestres había sido muy prolija pero pobre en cuanto a calidad y efectos especiales, al ser un mero instrumento de difusión ideológica. A partir de la década de los 70, el aumento de los medios económicos y tecnológicos permitió el estreno de estas tres superproducciones que sentarían las bases de lo que sería el cine de este subgénero prácticamente hasta nuestros días.

Las dos primeras nos hablaban de cuestiones éticas, filosóficas e incluso religiosas, que nos permitieron entrar en debates más profundos que los que nos planteaban las anteriores invasiones enemigas.

En *2001: Una odisea del espacio* (inspirada en *El centinela*, cuento del escritor y también guionista de la cinta, Arthur C. Clarke), los seres cósmicos no son visibles al ojo del espectador, sino que son representados por un monolito negro, un ente abstracto y misterioso que provoca un salto en la evolución de la especie humana, dejando Kubrick abierta la puerta de las ideas de los "ancient aliens" o el origen extraterrestre del ser humano.

En la década de los 70 cuando se dio el salto más importante de la iconografía alienígena del cine

Estas famosas escenas supusieron un gran salto en la iconografía alienígena del cine.

En cambio, a modo de resumen de las teorías manejadas hasta entonces por la ufología, en *Encuentros en la tercera fase* (terminología que se corresponde con la clasificación de los incidentes ufológicos propuesta por Josef Allen Hynek), Spielberg plantea una suerte de exposición didáctica de las diferentes variantes de los avistamientos de ovnis (luces nocturnas, casos con efectos electromagnéticos, abducciones…) que culminan con el contacto cara a cara con unos arquetípicos humanoides inteligentes de cabeza y ojos grandes.

Por el contrario, con *Alien: el octavo pasajero*, Scott realizó una de las más inspiradas películas de terror espacial de la historia del cine. En esta ocasión, la incursión del ser humano en el espacio exterior, con todos los riesgos que conlleva, nos llevó a una pesadilla sin precedentes con una bestia mortífera y diseñada para sobrevivir a todas las adversidades del universo. La buena factura de la película y el impacto que produjo en el público en general, dieron lugar a una extensa saga de siete secuelas que han hecho las delicias de los espectadores más exigentes.

La novedad que introdujeron estos filmes, aparte de la calidad y el renombre de sus directores, fue que consiguieron implantar una idea en el subconsciente colectivo: el enemigo no era aquel que provenía de otros mundos, sino que siempre fuimos nosotros mismos, con el Gobierno haciendo todo lo posible por ocultar su existencia para apropiarse de su tecnología y sus conocimientos. Y la culminación de esta idea llegó con *E.T., El extraterrestre* (Steven Spielberg, 1982), que entroncaba directamente con *Ultimátum a la Tierra* y con la que Spielberg consiguió implicar en esta categoría al público infantil y familiar, haciendo llorar a millones de niños por la crueldad aplicada por los humanos a una criatura inocente e indefensa, llegada del espacio interestelar. A partir de aquí, los 80 se llenaron de cintas con extraterrestres bondadosos y/o cómplices de "los buenos" de nuestra especie. Sirvan como ejemplo *Starman, el hombre de las estrellas* (John Carpenter, 1984), *Cocoon* (Ron Howard, 1985), *Enemigo mío* (Wolfgang Petersen, 1986) o *Alien Nation* (Graham Baker, 1988).

Con Alien: el octavo pasajero, Scott realizó una de las más inspiradas películas de terror espacial de la historia del cine

Aliens contemporáneos: diversidad y entretenimiento

Con todas estas premisas, y a pesar de la sensación que tiene la crítica sobre la escasez de producciones contemporáneas, las últimas décadas han parido un sinfín de filmes de temática extraterrestre en occidente, planteando múltiples puntos de vista e implicando al gran público en la posibilidad de la exploración de otros mundos y el encuentro (incluso convivencia) con seres cósmicos. Es por ello que continuaremos con un poco exhaustivo catálogo de películas contemporáneas clasificadas por subgéneros, aun siendo conscientes de que, a veces, los límites entre ellos se difuminan.

Extraterrestres terroríficos

Los encuentros cinematográficos con alienígenas han encontrado siempre un filón en el subgénero de terror, ya que no existe mayor miedo que el que sentimos hacia lo desconocido. Además, en este campo, no existen límites a la imaginación puesto que cualquier situación es posible cuando la vida más allá de nuestro planeta no es, hasta el momento, más que una hipótesis. Es por ello que nos encontramos, en este terreno, un variopinto listado de historias que van desde el terror más sutil y psicológico, hasta la casquería y la repugnancia.

Los encuentros cinematográficos con alienígenas han encontrado siempre un filón en el subgénero de terror

Como ejemplo de lo primero, tenemos *La cuarta fase* (Olatunde Osunsanmi, 2009), en la que una psicóloga (Milla Jovovich) y varios de sus pacientes tienen los mismos síntomas: despiertan a media noche, en torno a las tres de la mañana, y aseguran que hay un búho en sus ventanas observándoles; tras someter a hipnosis a uno de ellos, las consecuencias son fatales, apuntando a los extraterrestres como responsables. El único valor que tiene esta película es que, desde el principio, afirma que está basada en hechos reales, simulando falsas declaraciones documentadas y que dan al guion un sesgo de realidad que pronto quedó desmentido. Dentro de esta categoría, debemos nombrar *Alien Abduction: Incident in Lake County* (Dean Alioto, 1998), un *found footage* realizado un año antes de que se pusiera de modo este subgénero con *El proyecto de la bruja de Blair*, y *Alien Abduction* (Matty Beckerman, 2014), grabada con la misma técnica.

Si retrocedemos un poco en el tiempo, a finales del siglo XX se rodaron algunas cintas que exploraron, una vez más, la invasión silenciosa del ente que se aloja en nuestros cuerpos para apoderarse de nuestras conciencias y nuestro planeta. Son reseñables *Species* (Roger Donaldson, 1995), que llama la atención sobre los peligros de la experimentación con entidades biológicas desconocidas; *La cara del terror* (Rand Ravich, 1999), protagonizada por Johnny Depp y Charlize Theron, y basada en la posibilidad de que las misiones espaciales humanas traigan de vuelta algo desagradable; y *Horizonte Final* (Paul W.S. Anderson, 1997), una película futurista de culto que abunda en la misma hipótesis que la anterior, pero cuya trama transcurre en una nave espacial que orbita el planeta Neptuno. Por otro lado, estos años tampoco se libraron del terror extraterrestre adolescente, con cintas como *Society* (Brian Yuzna, 1989) y *The Faculty* (Robert Rodriguez, 1998), que explotan los clichés de los invasores de cuerpos.

Es cierto que después de los atentados de las Torres Gemelas en 2001, la producción de películas sobre vida extraterrestre decayó en cuanto a su número pero, sin embargo, en términos generales, ganaron en calidad y originalidad. Una primera cinta que no podemos dejar de mencionar es *El cazador de sueños* (Lawrence Kasdan, 2003), basada en la novela homónima de Stephen King –el rey de la ficción de terror no ha podido tampoco resistirse a tratar esta temática–, un batiburrillo de tópicos del cine clásico de ciencia ficción y escenas que invocan a otras obras del famoso escritor, pero que termina siendo resultona. Bajo una premisa parecida –unos amigos se reúnen después de haberse encontrado con lo extraño en el pasado–, *Alterado* (Eduardo Sánchez, 2006) es una terrorífica historia de violencia y falsas apariencias. También en la misma línea de terror doméstico, nos encontramos *Los elegidos* (Scott Stewart, 2013), en esta ocasión más moderado y sutil.

Después de los atentados de las Torres Gemelas en 2001, la producción de películas sobre vida extraterrestre decayó en cuanto a su número

Lo grotesco también se ha hecho un sitio en las producciones contemporáneas, como en *Critters* (Stephen Herek, 1986). La más repugnante quizá sea *Slither* (James Gunn, 2006), con unos invasores muy agresivos con forma de babosa. Por su parte, tenemos *Monstruoso* (Matt Reeves, 2008) otro *found footage* que nos muestra la típica invasión masiva con una vuelta de tuerca.

Películas más recientes hacen hincapié en alienígenas feos, peligrosos y cercanos a nosotros. Aquí merece una mención especial *Prometheus* (Ridley Scott, 2012), concebida como una precuela de *Alien: el octavo pasajero* en una historia aparte pero que no está directamente relacionada, cuyo argumento sigue a la tripulación de una nave espacial a finales del siglo XXI rastreando una avanzada civilización alienígena en busca de los orígenes de la humanidad y que, por supuesto, termina acabando muy mal. Por su parte, *Life (Vida)* (Daniel Espinosa, 2017), parte de una base científica con un descubrimiento maravilloso en una estación espacial pero que no deja de ser una imitación de las anteriores.

Calvin, la terrorífica criatura de 'Life' (Vida)

Un lugar tranquilo (John Krasinski, 2018) vuelve a meternos a unos bichos en casa que se mueven solamente a través del sonido, con un guion muy original aunque con algunos puntos débiles en sus proposiciones. El mismo año se estrenó en plataformas digitales *Aniquilación* (Alex Garland, 2018), protagonizada por una impresionante Natalie Portman; un largometraje que deslumbra y es capaz de retorcer y estimular nuestros cuerpos y, lo que es más importante, nuestras mentes.

Tendríamos que esperar a que pasara la pandemia de Covid–19 para volver a ver en la gran pantalla otra película de terror extraterrestre. Se trata de *Nop!* (Jordan Peele, 2022), una curiosidad extravagante con sabor a *western* y donde el alien que nos hace temblar tiene más pinta de escualo aéreo que de horrible monstruo.

Dos maravillas del terror alienígena más reciente

Aniquilación deslumbra y es capaz de retorcer y estimular nuestros cuerpos y, lo que es más importante, nuestras mentes

Acción y ciencia ficción, el mejor refugio alienígena

Si existe un género en el que los extraterrestres se sienten cómodos como personajes, ese es la ciencia ficción. Y si la peli tiene acción, con sus bombardeos, persecuciones y muertes, mejor que mejor. Dejaremos de lado las grandes sagas donde todo el universo y sus habitantes interaccionan de forma natural, como *Star Trek* (incluida la serie de TV), *Star Wars* y *Los Vengadores*, o filmes como *Dune* (Denis Villeneuve, 2021) y *Valerian y la ciudad de los mil planetas* (Luc Besson, 2017).

Aquí nos encontramos con cintas futuristas que, en definitiva, terminan teniendo un argumento que ya conocemos: eliminar a los invasores que pretenden acabar con la humanidad. Es el caso de la mítica *Depredador* (John McTiernan, 1987) –y toda la estela de secuelas que ha generado el universo Alien–, la maravillosa *Starship Troopers* (Paul Verhoeven, 1997) –una de las películas más abiertamente satíricas y desconcertantes para el espectador–, o la juvenil *El juego de Ender* (Gavin Hood, 2013) –con batallas que recuerdan a los videojuegos ochenteros de marcianitos–. Entraría en esta categoría, aunque su trama se sitúa en el pasado vikingo, *Outlander* (Howard McCain, 2008), un curioso refrito que recuerda a muchas otras producciones, incluida una de factura nacional: *El caballero del dragón*.

Por otro lado, este grupo de películas no sería nada sin las famosas invasiones masivas de las que ya hemos hablado anteriormente. Es un tema recurrente a lo largo del tiempo y que nunca parece pasar de moda, a pesar de constituir un grupo de argumentos repetitivos e, incluso, en muchas ocasiones soporíferos. Después de una década de los 80 un tanto anodina y poco espectacular, abrió el melón de los efectos especiales deslumbrantes, intentando mejorar escenas que ya habíamos visto en los dorados años 50, *Independence Day* (Roland Emmerich, 1997), con su empacho de patriotismo norteamericano y su desenlace de dudosa coherencia. Seguimos en esta línea con el fastuoso remake de *La guerra de los mundos* (Steven Spielberg, 2005), con el incombustible Tom Cruise, que años más tarde también protagonizaría *Al filo del mañana* (Doug Liman, 2014), una extraña mezcla entre *Starship Troopers* y *Atrapado en el tiempo*. Tras estas dos superproducciones, no ha dejado de caer en nuestras manos un aluvión de clones que poco han aportado más allá de un rato de entretenimiento: *Skyline* (Colin y Greg Strause, 2010), *La hora más oscura* (Chris Gorak, 2011) –una película ruso-estadounidense que resulta extraña hoy en día a la vista de los acontecimientos actuales en el panorama internacional–, la estrambótica *Cowboys & Aliens* (Jon Favreau, 2011), *Invasión a la Tierra* (Jonathan Liebesman, 2011), *Spectral* (Nic Mathieu, 2016), *La quinta ola* (J. Blakeson, 2016) y *Revolt* (Joe Miale, 2017).

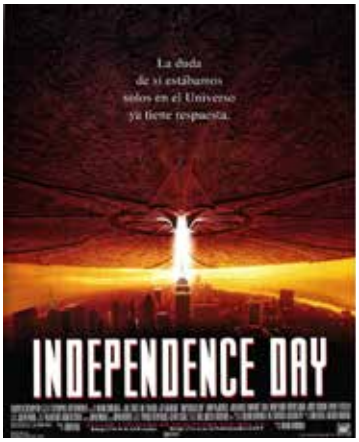
Las invasiones masivas son un tema recurrente a lo largo del tiempo y que nunca parece pasar de moda

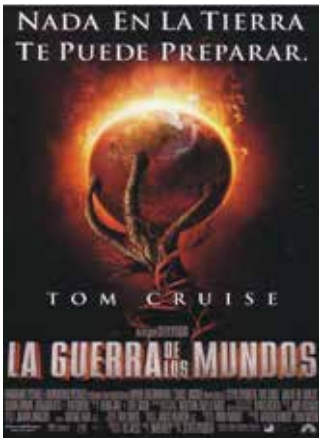
En una línea más tranquila, a pesar de tener buenas escenas efectistas, está la brillante *El quinto elemento* (Luc Besson, 1997), con taxis voladores, villanos peores que la quina, alienígenas, una cantante de ópera azul, una Milla Jovovich recorriendo semidesnuda las cornisas de Nueva York y un Bruce Willis desatado. Un poco más serias pero con argumentos dignos de mención por su rigor científico, son *Abyss* (James Cameron, 1989) y *Esfera* (Barry Levinson, 1998), ambas planteando la vida estratosférica bajo las profundas aguas de nuestros océanos.

Tampoco escapamos en este subgénero a las teorías de los alienígenas ancestrales

Tampoco escapamos en este subgénero a las teorías de los alienígenas ancestrales (difundidas falsamente por Erich von Däniken), con la creación de guiones tan dispares como originales. Incluiríamos en esta lista títulos como *Stargate* (Roland Emmerich, 1994), *Misión a Marte* (Brian De Palma, 2000), *Indiana Jones y el reino de la calavera de cristal* (Steven Spielberg, 2008) y *10.000 a. C.* (Roland Emmerich, 2008).

El *found footage* también ha hecho «ojitos» a las naves espaciales y a los encuentros interestelares. Hablamos de *Apollo 18* (Gonzalo López–Gallego, 2011) y *Europa One* (Sebastián Cordero, 2013), que pasaron sin pena ni gloria por taquilla y no superaron la criba de la crítica.





Acción y patriotismo durante las invasiones masivas

Para terminar esta sección, nos quedan los filmes con extraterrestres invisibles (al menos, al principio de los mismos). Algunas de estas producciones son memorables por su suspense y sus escenas de acción, aunque prescindan de grandes efectos especiales. Son ejemplos de ello, *Han llegado* (David Twohy, 1996) y *Dark City* (Alex Proyas, 1998), con sendos argumentos conspiranoicos. Además, dos películas muy valoradas por el público: el *remake* de *Ultimátum a la Tierra* (Scott Derrickson, 2008) –protagonizada por un angelical Keanu Reeves– y *Señales del futuro* (Alex Proyas, 2009) –también con un mensaje de paz y reconversión humana–. Posteriormente se grabarían algunas otras historias de menos calado, como *10 Cloverfield Lane* (Dan Trachtenberg, 2016), *Midnight Special* (Jeff Nichols, 2016) y *Extinción* (Ben Young, 2018).

Cartel de 'Dark City'

Removiendo conciencias

El cine, además de entretener, es una herramienta indispensable para transmitir ideas y configurar imágenes en las mentes del espectador. De este modo, cualquier tema o cualquier subgénero cinematográfico pueden ser útiles a la hora de realizar películas de corte social, conspiranoico o simplemente intelectual. En este apartado también hay acción, tiroteos, persecuciones, bichos y naves espaciales; pero lo más importante de las cintas de las que vamos a hablar es que, cuando terminamos de verlas, no nos dejaron indiferentes en absoluto.

En los años 80 hubo dos obras maestras que aprovecharon el tirón extraterrestre para hacer sendas críticas de la sociedad norteamericana. La primera fue *El hermano de otro planeta* (John Sayles, 1984), una película sin gran presupuesto ni efectos especiales, metáfora sobre la inmigración según su director, en la que un alienígena con aspecto de hombre de raza negra, estrella su nave en Nueva York y consigue llegar a Harlem; allí descubrirá algunos de los males que aquejan a la humanidad. La segunda nos la trajo, cómo no, John Carpenter, que, junto a Spielberg, ha sido el director que más alegrías nos ha dado en la gran pantalla con la temática alienígena. Se trata de *Están vivos* (1988), una crítica del capitalismo salvaje, donde un vagabundo puede ver la realidad a través de unas gafas de sol muy especiales, descubriendo la dictadura del consumismo y la verdadera identidad de las personas notables.

John Carpenter, junto a Spielberg, ha sido el director que más alegrías nos ha dado en la gran pantalla con la temática alienígena

Ya en el siglo XXI, otras dos historias, estrenadas el mismo año pero con un recorrido totalmente diferente, utilizaron a los seres intergalácticos para revelar algunos problemas del ser humano contemporáneo. *Distrito 9* (Neill Blomkamp, 2009) es un guion muy original que plantea la llegada de unos extraterrestres de aspecto repugnante sin intención de invadirnos, sino que parecen perdidos, y en la Tierra se decide tratarlos como a inmigrantes o refugiados, aislándolos en campos de concentración. A pesar de su carácter social, contiene todos los elementos que se esperan de una película de ciencia ficción de alienígenas: una nave

Escena de 'Están vivos' de John Carpenter, una crítica del capitalismo salvaje

nodriza, bichos horripilantes, armas de destrucción masiva, exoesqueletos robotizados, casquería, sangre y, sobre todo, mucha acción. El resultado es más que aceptable y se ha convertido ya en una cita indispensable para los amantes de este género. Por otro lado, no podemos dejar pasar la estrella de este tipo de películas. Se trata de *Avatar* (James Cameron, 2009), que, a pesar de ser un despropósito de presupuesto, espectáculo y efectos vertiginosos gracias al 3D, además de un guion que huele a plagio y superproducción infantil, merece ser tratada en esta sección por su intención de denunciar el desastre ecológico que hemos provocado en nuestro planeta.

Otro tipo de historias que podemos situar aquí, son aquellas que nos han hecho propuestas un tanto diferentes sobre la posibilidad de contacto con la vida más allá de nuestra galaxia o que nos han planteado enigmas laberínticos en situaciones muy especiales. La primera que se atrevió a dar una vuelta de tuerca a este tema, muy criticada por su mala resolución final, fue *Contact* (Robert Zemeckis, 1997) –basada en la novela homónima de Carl Sagan–, preguntándose qué pasaría si el proyecto SETI tuviera éxito y una civilización más avanzada que la nuestra enviara señales de radio para ayudarnos a tener un encuentro con ellos. Más adelante, *K-Pax* (Iain Softley, 2001) nos regaló una de esas historias en las que no hay acción ni bichos, pero que nos mantiene en vilo con el interrogante de si un enfermo mental es realmente humano o no. *Señales* (M. Night Shyamalan, 2002) es odiada y venerada a partes iguales por la crítica y el público, pero vamos a darle el sitio que merece como generadora de imágenes que han quedado para siempre en nuestro subconsciente y como película que nos mantiene pegados al sillón hasta el final, sin llegar a ver un solo alienígena. También hay que mencionar brevemente a *Solaris* (Steven Soderbergh, 2002) –segunda adaptación de la novela de Stanislaw Lem, que ya había sido llevada a la pantalla de manera magistral por Andrei Tarkovski–, con un discurso metafísico fácil de entender pero con una factura impecable.

En la segunda década del presente siglo llegaron dos extraordinarias producciones que consiguieron hacer explotar nuestras cabezas. La primera, de nuevo protagonizada por Tom Cruise, fue *Oblivion* (Joseph Kosinski, 2013), con un típico escenario post apocalíptico pero con un giro argumental, al final, que da mucho que pensar. La segunda, *La llegada* (Denis Villeneuve, 2016) presenta unos visitantes del espacio muy originales –recuerdan a un cefalópodo, aunque en ningún momento se ven muy claramente– y parte de la premisa de la imposibilidad de comunicarnos con ellos. Lo fascinante llega cuando una experimentada lingüística consigue desvelar el mensaje que han venido a darnos…

La temática extraterrestre también puede remover conciencias

Un último grupo vendría dado por aquellas producciones que, además de proporcionar acción y entretenimiento, aprovechan la ocasión para contarnos que los gobiernos conspiran contra nosotros cuando llegan los extraterrestres. Veremos más ejemplos en el apartado de cine independiente, pero cabe destacar aquí *La señal* (William Eubank, 2014) y *Nación cautiva* (Rupert Wyatt, 2019). La primera no deja de ser un refrito de intenciones y situaciones, que intenta despistar aunque no lo consigue y con un final abierto incomprensible, pero que deja bastante claro que en las instalaciones secretas de los Estados Unidos puede pasar cualquier cosa. La segunda es una magnífica llamada a la revolución (en la línea de *V de Vendetta* y *La casa de papel*) contra los visitantes opresores y con uno de esos finales que te hacen levantar el asiento.

"Señales" generó imágenes que han quedado para siempre en nuestro subconsciente

Una escena mítica de 'Señales', M. Night Shyamalan, generadora de imágenes que han quedado para siempre en nuestro subconsciente

Raras avis interestelares

El cine independiente no podía ser menos. Existe un puñado de películas referentes al mundo alienígena que no se pueden encuadrar con facilidad en ninguna categoría. Son raras, hipnóticas e imprescindibles para los que gustan de algo diferente.

Comenzaremos con *Xtro* (Harry Bromley Davenport, 1982), una producción británica que se estrenó como una especie de respuesta al entrañable alienígena de *E.T.,* muy sangrienta y de bajo presupuesto, que pretende pasar por película de terror pero con una atmósfera delirante y surrealista, y un clima opresivo, sórdido, oscuro y amenazante.

Continuamos con la que, posiblemente, sea una de los mejores películas de este siglo: *Under the Skin* (Jonathan Glazer, 2013), un estreno que tuvo que esperar siete años en España. Protagonizada por la maravillosa Scarlett Johansson, constituye una revisión del mito de la *femme fatale*, creando una atmósfera perturbadora y regalándonos imágenes muy poderosas. Su argumento, original como ninguno, nos muestra a una hermosa mujer con cabello negro y labios rojos que seduce a los hombres solitarios que se cruzan en su camino, pero nadie se imagina que en realidad se trata de un extraterrestre peligroso con el objetivo de cumplir los deseos de su especie.

De parte del creador de *Paranormal activity*, llegó otro *found footage*, esta vez con un tema muy conocido para los aficionados a la ufología. Se trata de Área *51* (Oren Peli, 2015), en la que tres adolescentes llegan a la enigmática instalación gubernamental, donde, según algunos, el Gobierno estadounidense oculta, estudia y experimenta con tecnología de origen extraterrestre.

"Under the Skin" constituye una revisión del mito de la femme fatale, creando una atmósfera perturbadora y regalándonos imágenes muy poderosas

Por último, queremos encuadrar aquí una maravilla de la realización cinematográfica, estrenada en plataformas digitales: *The Vast of Night* (Andrew Patterson, 2019). Ambientada en los famosos años 50, la era dorada del cine sobre extraterrestres y de los avistamientos de ovnis, tiene un argumento que nos mantiene en vilo todo el tiempo con una simple señal de radio y unos habitantes de un pequeño pueblo de Estados Unidos hipnotizados por los alienígenas. No faltarán escenas evocadoras de aquel cine de los años 50 que fue el origen de toda esta locura.

Cartel de 'The Vast of the Night'

Unas risas para descongestionar

Como todo género que se precie, el mundo extraterrestre no ha podido escapar al humor y la comedia. Desde los años 90, venimos disfrutando de una serie de filmes que han hecho las delicias de grandes y pequeños, y han conseguido quitarle peso a un tema que, todavía hoy, nos produce cierta desazón.

Desde los años 90, venimos disfrutando de una serie de filmes que han conseguido quitarle peso a un tema que, todavía hoy, nos produce cierta desazón

Dos películas protagonizadas por Dan Aykroyd dieron el pistoletazo de salida: *Mi novia es una extraterrestre* (Richard Benjamin, 1988), diseñada para lucimiento de la imponente Kim Basinger, y *Los caraconos* (Steve Barron, 1993), con las aventuras domésticas de una familia alienígena acomodada e integrada en la sociedad norteamericana.

También en los años 90, se estrenaron tres parodias que han quedado grabadas en el inconsciente colectivo. *Mars Attacks!* (Tim Burton, 1996) es una burla de las películas de invasiones masivas, que se estrenó como respuesta a la patriótica *Independence Day*, y cuyo punto fuerte son los cameos de los más grandes actores y actrices del momento. Por su parte, *Hombres de negro* (Barry Sonnenfeld, 1997) y todas sus secuelas plagadas de bichos e increíbles efectos especiales, ridiculizan la leyenda urbana de los "funcionarios secretos" de Estados Unidos que se ocupan de acallar a todos aquellos que dicen haber contactado con seres de otros planetas. La última, menos idealizada por el público, *Héroes fuera de órbita* (Dean Parisot, 1999), propone un giro cómico a las sagas interestelares más famosas y hace un guiño a *Alien: el octavo pasajero* poniendo al frente del elenco actoral a Sigourney Weaver.

Humor irreverente con 'Hombres de negro'

Para terminar, las comedias de nuestro siglo siguen en la línea de parodiar a aquellos que se toman en serio los posibles contactos UFO. Son destacables *Evolution* (Ivan Reitman, 2001), con David Duchovny riéndose hasta de su sombra en *Expedientes X*; *Paul* (Greg Mottola, 2011), con el extraterrestre más irreverente de la historia del cine; *Pixels* (Chris Columbus, 2015), una divertida alegoría a los videojuegos de marcianitos de los 80; y la británica *Bienvenidos al fin del mundo* (Edgar Wright, 2013), con invasiones y borracheras memorables.

Cartel de 'Mars Attacks!', de Tim Burton

Los amigos de los niños

Hemos sacado de la sección de cine familiar la película *E.T., El extraterrestre* porque constituye un icono en la historia del cine. Pero también hay que ponerla en valor porque fue la primera que se dirigió a un público infantil, marcando un punto de partida para multitud de producciones que vendrían en los años posteriores, la mayoría de la factoría Disney. Como es lógico, existen todo tipo de guiones pero abunda aquí la idea de que los niños, con su inocencia, serían los únicos capaces de contactar con alienígenas sin desencadenar una guerra apocalíptica.

Abunda la idea de que los niños, con su inocencia, serían los únicos capaces de contactar con alienígenas sin desencadenar una guerra apocalíptica

Haremos aquí solo un breve listado de películas animadas y no animadas, ya que el tema daría para otro artículo. De las primeras, caben destacar *El planeta del tesoro* (John Musker y Ron Clements, 2002), *Lilo & Stitch* (Dean DeBlois y Chris Sanders, 2002), la española *Planeta 51* (Jorge Blanco, 2009), *Stand by Me Doraemon* (Takashi Yamazaki y Ryûichi Yagi, 2014), *Home: hogar dulce hogar* (Tim Johnson, 2015), *Luis y los alienígenas* (Wolfgang Lauenstein y Christoph Lauenstein, 2018) y *Terra Willy, planeta desconocido* (Éric Tosti, 2019).

Del lado de las segundas, son reseñables *El vuelo del navegante* (Randal Kleiser, 1986), *Milagro en la calle 8* (Matthew Robbins, 1987), *Mi amigo Mac* (Stewart Raffill, 1988), *CJ7* (Stephen Chow, 2008), *Pequeños invasores* (John Schultz, 2009), *La montaña embrujada* (Andy Fickman, 2009), *Attack the Block* (Joe Cornish, 2011) y *Super 8* (J. J. Abrams, 2011) –estas dos últimas, menos amigables–.

El público infantil adora a los extraterrestres

Platillos volantes en el cine español

Desde siempre, la ciencia ficción y el cine español no han hecho buenas migas, entre otras cosas porque el género necesita unos presupuestos muy altos y en la mayoría de las ocasiones, estos trabajos se han llevado a cabo con poco medios. Aparte de los bajos presupuestos, la otra característica de la mayoría de estas películas es la del acercamiento al género por medio de la comedia y, a veces, el terror.

Sin embargo, los españoles, como en tantas otras cosas, fuimos pioneros en el cine de ciencia ficción gracias al talento de Segundo de Chomón, el mago turolense de los efectos especiales que fue contratado por la productora francesa Pathé para competir con Georges Méliès, con resultados excepcionales. Dirigió grandes títulos del género, siendo los de temática extraterrestre *Excursión en la Luna* (1908) y *Viaje al planeta Júpiter* (1909).

Los españoles, como en tantas otras cosas, fuimos pioneros en el cine de ciencia ficción gracias al talento de Segundo de Chomón, el mago turolense de los efectos especiales

Pero no sería hasta los 50 que veríamos largometrajes con naves espaciales y bichos de otras galaxias. En *La lupa* (Luis Lucia, 1955), aparece el que podría ser el primer ovni del cine español, aunque realmente se trate de un engaño de un grupo de sinvergüenzas que quieren asustar a unas señoras de avanzada edad, haciéndolas creer que son visitadas por extraterrestres. En la década siguiente, se estrenó *Los monstruos del terror* (Hugo Fregonese, 1966), una película que contaba con el gran Paul Naschy, en la que un extraterrestre intentaba invadir la tierra resucitando a los grandes mitos del terror (Frankenstein, Drácula, el hombre lobo y la momia).

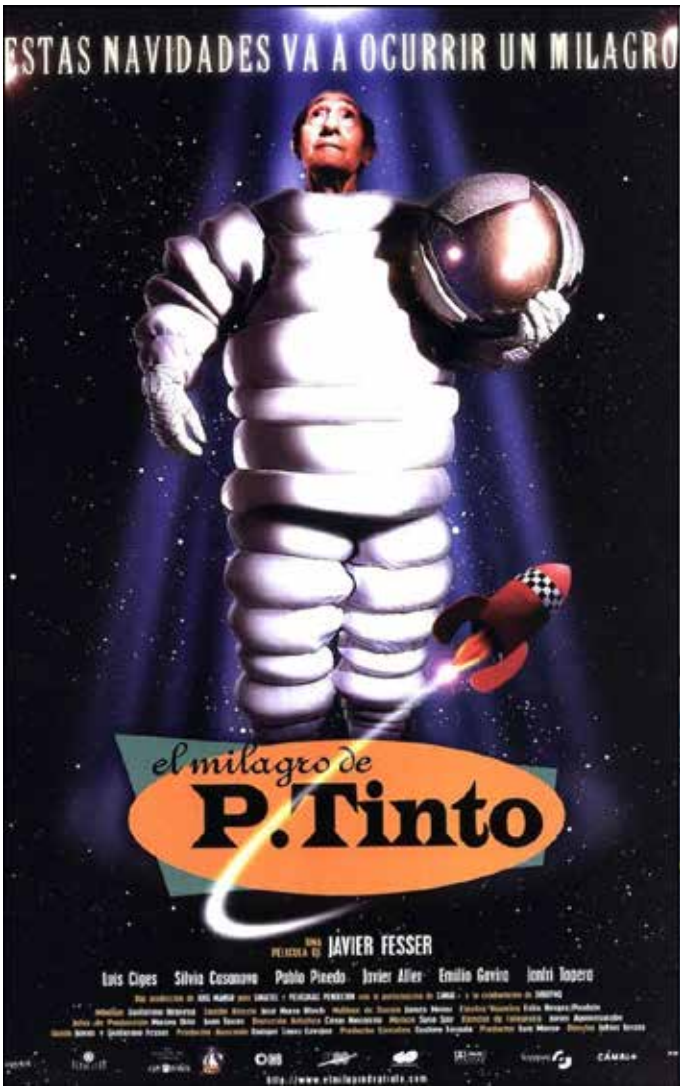
Los 70 y 80 fueron los años dorados de la explosión de los efectos especiales y las producciones de alto coste en Hollywood, como ya hemos visto. Y en España hubo algún intento de ir a la zaga sin mucho éxito en la mayoría de las ocasiones. *El hombre perseguido por un O.V.N.I.* (Juan Carlos Olaria, 1976) relata la historia de un platillo volante, tripulado por seres extraños, procedente de un mundo desconocido, que viene a la Tierra con la misión de capturar a un ser humano para fines científicos. También debemos mencionar a Juan Piquer Simón, un artesano que compitió con los americanos con presupuestos ridículos y mucha imaginación, con *Supersonic man* (1979), en la que se atrevió a sacar adelante la historia de un superhéroe a la estela de *Superman*, con todas las limitaciones posibles y un guion surrealista; y *Los nuevos extraterrestres* (1983), en la que un niño encontraba un alien con aspecto de oso hormiguero. Del lado del humor más histriónico y siguiendo la estela de *E.T.*, estaría El *E.T.E. y el Oto* (Manuel Esteba, 1983), protagonizada por los hermanos Calatrava.

Juan Piquer Simón, un artesano que compitió con los americanos con presupuestos ridículos y mucha imaginación

El caballero del dragón (Fernando Colomo, 1985) fue una de las mayores superproducciones españolas de la historia –un verdadero despropósito–, con un reparto de lujo y Miguel Bosé en el papel de un extraterrestre cuya nave aterrizaba en la Edad Media y era confundida con un dragón. Intentando igualar el disparate, nos encontramos con *Nexus 2431* (José María Forqué, 1993), un ambicioso proyecto en coproducción con Checoslovaquia y Reino Unido, anacrónico y mezclando pasado y futuro en el argumento y en la puesta en escena, que nunca llegó a estrenarse comercialmente en España. El mismo año se estrenó otro dislate titulado *Supernova* (Juan Miñón, 1993), con una híper–sexualizada Marta Sánchez como cantante intergaláctica. Tendríamos que esperar hasta las postrimerías del siglo XX para disfrutar de una obra maestra con alienígenas, *El milagro de P. Tinto* (Javier Fesser, 1998), de género surrealista–cómico, en la que unos extraterrestres son adoptados por una extraña pareja terrícola.

Náufragos (María Lidón, 2001) llegó con el siglo XXI, narrando una expedición al planeta rojo que se enfrentará a una situación desesperada. El mismo año, *El gran marciano* (Antonio Hernández, 2001), pretendía ser una película de ciencia ficción cuando en realidad fue una broma de cámara oculta que se les gastó a los 14 concursantes de la primera edición de Gran Hermano.

En los últimos 20 años, cada cierto tiempo, se estrenan en España películas dispares en ambición y resultados. Eso sí, las más afortunadas han descartado la aparición en pantalla de los visitantes, acudiendo a otros recursos para mantener el interés por la trama. Por ejemplo, *Platillos volantes* (Óscar Aibar, 2003), es un meritorio oasis en el desierto, contando desde una perspectiva sociopolítica la historia de los hechos reales acaecidos en 1972 en Terrassa, cuando dos obreros fueron hallados en la vía del tren, decapitados y con una nota que indicaba su intención de encontrarse con seres de otros planetas. Menos afortunada fue *Próxima* (Carlos Atanes, 2007), una serie B que narra un viaje intergaláctico jalonado de peligros. En *Extraterrestre* (Nacho Vigalondo, 2011), el director consigue construir una comedia romántica en plena invasión alienígena, sin que se vea un solo bicho y con el elenco de Muchachada Nui (¿qué podía salir mal?). Por último, la nominada a 14 Goyas y justamente laureada, *Espíritu sagrado* (Chema García Ibarra, 2021), es una maravilla surrealista, a caballo entre lo castizo y la ciencia–ficción, que recuerda en algunos momentos a Buñuel, y, en otros, a Álex de la Iglesia, y que bascula entre dos líneas argumentales que se entrecruzan: por un lado, una niña ha desaparecido; por otro, un extraño grupo de inadaptados se reúne en una inmobiliaria, sede de la asociación OVNI Levante.



En España se ha descartado la aparición en pantalla de los visitantes, acudiendo a otros recursos para mantener el interés por la trama

A la izda y arriba. Dos buenos filmes españoles

En el panorama internacional, debe ocupar un lugar destacado el director sudafricano Neill Blomkamp. Cuando dirigió *Alive in Joburg* (2009), un falso documental sobre el *apartheid* africano disfrazado de invasión alienígena, estaba pergeñando las ideas que posteriormente se desarrollaron en la increíble *Distrito 9*. El mismo director, cuyo trabajo se ha centrado siempre en extraterrestres, robots y futuros distópicos, fundó en 2018 Oats Studios, una productora cuyo fin es realizar cortometrajes de ciencia ficción. Y se estrenó dirigiendo *Rakka*, un trabajo de poco más de 20 minutos, protagonizado por Sigourney Weaver, que nos presenta la Tierra siendo atacada por alienígenas reptilianos.

En España existen dos directores (cuyos largometrajes ya hemos nombrado) que tienen una dilatada carrera realizando cortometrajes con esta temática. El primero es el aclamado por crítica y público Nacho Vigalondo, cuyos trabajos más destacados son *Código 7* (2002), trilogía en homenaje a Philip K. Dick que narra una rocambolesca historia de viajes espaciales y universos paralelos; y *Domingo* (2005), cuyo planteamiento recuerda a su conocido *Extraterrestre*. El otro director es el talentoso y poco convencional Chema García Ibarra, con pequeñas obras maestras como *El ataque de los robots de Nebulosa–5* (2008) –con más de 110 galardones y 350 selecciones en festivales de todo el mundo– y *Protopartículas* (2009), que nos acerca a un universo costumbrista encuadrado en la ciencia ficción más surrealista, igual que en *Espíritu Sagrado*.

Existen dos directores españoles que tienen una dilatada carrera realizando cortometrajes con esta temática: Nacho Vigalondo y Chema García Ibarra

Cortos Intergalácticos

El vasto mundo del cortometraje sobre extraterrestres nos impide un acercamiento minucioso en esta sección, ya que la ciencia–ficción es un gran aliado de este tipo de metraje. Sin embargo, queremos subrayar unos cuantos cortos reseñables por ser favoritos de la crítica o haber sido los embriones de largometrajes que ya hemos mencionado antes.

Por otro lado, no podemos olvidar el corto dirigido por Alejandro Amenábar que sirvió como anunció de la lotería de Navidad del año 2017, *Danielle*, que cuenta la historia de amor entre una alienígena y un terrícola, y que hizo las delicias de todos los aficionados al mundo intergaláctico.

Para terminar, es imposible pensar en cortometrajes sin acordarnos de la animación. También aquí existen algunos trabajos interesantes que nos hablan de la vida más allá de nuestro planeta. Caben destacar aquí *Johnny Express* (Kyungmin Woo, 2014), sobre un repartidor que visita distintos planetas entregando paquetes; y *SOAR* (Alyce Tzue, 2014), una visión romántica y curiosa de cómo imaginan la formación de las estrellas los más pequeños.

Escena del corto 'El ataque de los robots de Nebulosa-5', Chema García Ibarra

Lagarto, lagarto. Invasión en la pequeña pantalla

Como se ha ido viendo a lo largo de estas líneas, el posible contacto de la humanidad con la vida extraterrestre es una idea que ha calado profundamente en la cultura popular, dando paso a un sinfín de expresiones artísticas. Y, como no podía ser menos, la televisión ha sido muy permeable a esta idea durante toda su existencia, regalándonos historias memorables a través de las series de ciencia ficción. No es algo reciente, a pesar del impulso de este tipo de producto gracias a las plataformas digitales. De hecho, los alienígenas llevan acompañándonos a través de este medio toda la vida.

Al igual que en la sección anterior, no podemos extendernos mucho ya que las series de televisión merecen un estudio aparte. Por ello, nos limitaremos a dar un pequeño listado, parándonos tan solo en las más emblemáticas.

Son imprescindibles, por descontado, aquellas series que han creado universos complejos, con multitud de especies interplanetarias y que han nacido de películas o sagas famosísimas. Los grandes ejemplos son *Star Trek* y todas las series producidas por Disney en los últimos años dando continuidad a *Star Wars*, siendo la favorita del público *The Mandolarian*. Pero aquí debemos incluir también a la serie más longeva de la historia de la televisión, con un amplio elenco de personajes galácticos atemporales. Estamos hablando del icono de la cultura británica *Dr. Who*, que se emitió entre 1963 y 1989, y volvió a comenzar en 2005 hasta nuestros días. No es una serie muy seguida por el público español, aunque tiene un nutrido grupo de fans. La premisa de la misma son las aventuras de un «señor del tiempo» que viaja a través del espacio y del tiempo para ayudar a mantener la paz en todas las galaxias del universo, teniendo especial apego por la Tierra y sus habitantes.

Los años 60 dieron series míticas como *Los invasores*, pero la edad de oro de los extraterrestres televisivos la vivimos en los años 80. Acababa de comenzar la década cuando los niños de la época nos quedamos pegados a la pantalla de nuestros televisores al comprobar que los invasores habían llegado con muy malas intenciones, con aspecto de lagartos (aunque con disfraces humanos muy sexys) y con un hambre voraz. La serie *V* era una historia con tintes antifascistas y proclamas de resistencia, libertad, convivencia y paz, que supuso una revolución popular, inundando nuestras vidas con *merchandising* de todo tipo. La misma tuvo un remake en 2009 que fracasó por su falta de originalidad. También en esta década pudimos ver historias muy atractivas, con el mismo alegato pacifista e inclusivo aunque menos efectistas, como *Starman* (otra secuela de una gran película) y *Alien Nation*.

Los personajes de 'V' dejaron huella en los años 80

La serie "V" era una historia con tintes antifascistas y proclamas de resistencia, libertad, convivencia y paz, que supuso una revolución popular

Algo separadas en el tiempo pero con el mismo espíritu de puro entretenimiento, tres series inolvidables consiguieron que el humor se colara por las rendijas alienígenas antes de terminar el siglo XX: *Alf*, *Cosas de marcianos* y *Futurama* (del creador de *Los Simpson*, Matt Groening).

Y llegamos a los 90 con otro mito televisivo: *Expediente X*, con su famosa frase inicial "La verdad está ahí afuera". Los agentes del FBI Mulder y Scully nos mostraron, a través de sus investigaciones, todos los fenómenos paranormales y ufológicos que han conformado la historia del mundo del misterio. Con una trama conspiranoica, nos hicieron creer a pies juntillas que el Gobierno de los Estados Unidos nos ocultaba que los extraterrestres ya estaban aquí.

Aparte de lo ya expuesto, al igual que en las películas, las series de televisión suelen dividirse en aquellas que plantean la incursión, en el futuro, del ser humano en el universo y todas las sociedades que se pueda encontrar a su paso (*Tierra 2*, *Andrómeda*, *Battlestar Galactica* o *The Expanse*); y esas otras que narran invasiones más o menos masivas de alienígenas en nuestro planeta (*Falling Skies*, *Defiance*, *Colony*, *BrainDead* o *Roswell, New Mexico*).

Para terminar, debemos mencionar una de las últimas series estrenadas con un trasfondo alienígena: *Katla* (2021), una inquietante historia con una escenografía y una ambientación espectaculares.

Los agentes del FBI Mulder y Scully nos mostraron todos los fenómenos paranormales y ufológicos que han conformado la historia del mundo del misterio

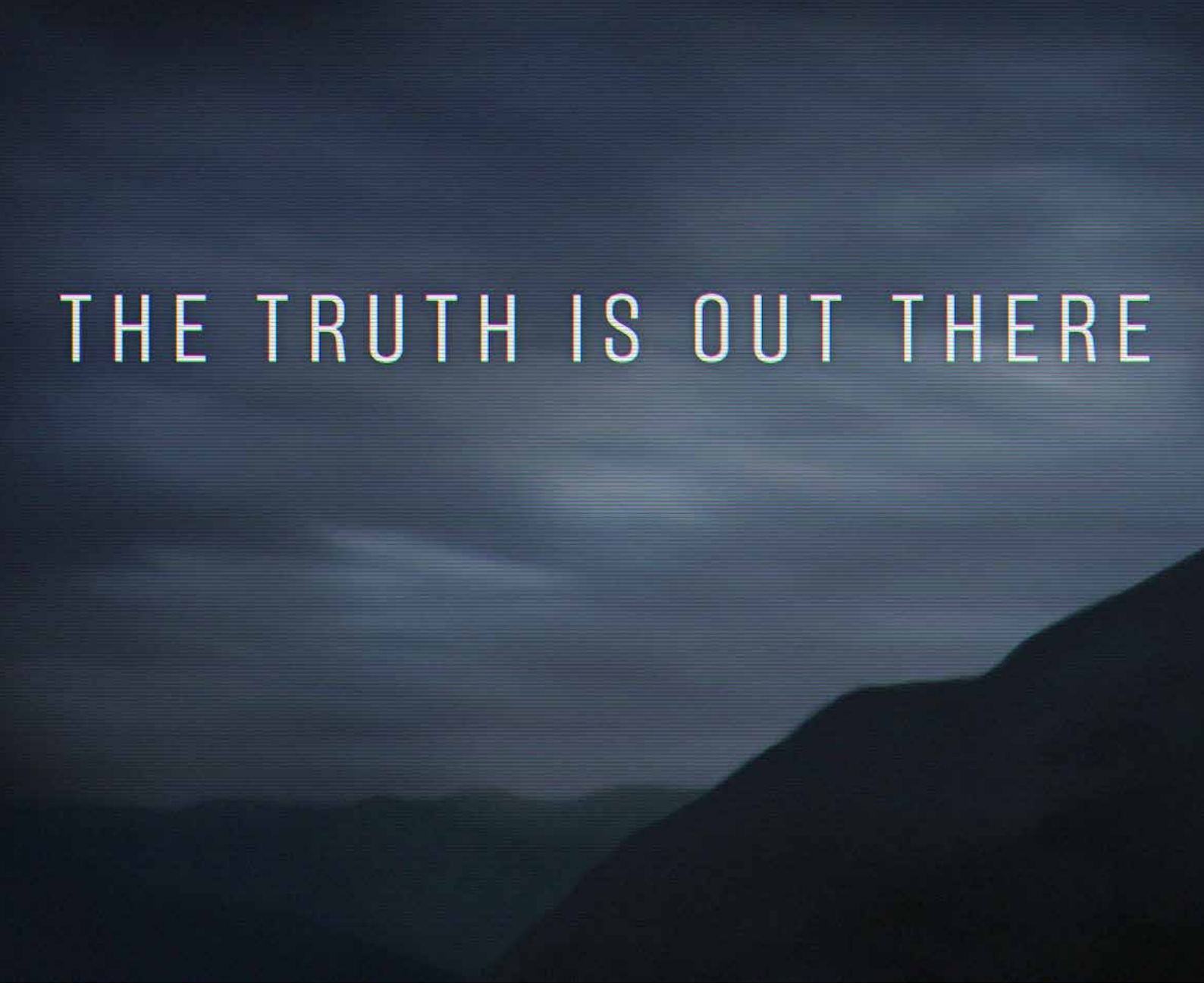
Un universo fascinante

La posibilidad de hallar algún tipo de vida que pueda prosperar fuera de la Tierra ha imprimido una profunda huella social durante las últimas décadas, generando en la sociedad un interés científico y también filosófico. Esta idea cuestiona directamente quiénes somos, cuál es el origen del ser humano y nuestro papel en el cosmos. Como ya hemos visto, todas las hipótesis de la vida extraterrestre han sido exploradas en el cine, aludiendo a nuestros miedos más intrínsecos y ahondando en lo desconocido. La creatividad en este campo ha sido muy extensa, imaginando cómo serían los habitantes de otro planeta y que intenciones tendrían en el hipotético caso de un encuentro.

Aunque parte de la crítica insiste en que el cine sobre extraterrestres es limitado y marginal, hemos podido comprobar que esto no es así, sobre todo en la cultura occidental. Existen cientos de películas que tratan esta temática desde diferentes puntos de vista, unas con más fortuna que otras, pero todas dignas de estudio. La prueba de que esto es algo que interesa tanto al público como a la industria, es que casi todos los grandes directores de la historia del cine se han acercado en mayor o menor medida a la vida intergaláctica.

Casi todos los grandes directores de la historia del cine se han acercado en mayor o menor medida a la vida intergaláctica

A lo largo de estas líneas se han visto desfilar nombres muy importantes de profesionales que se han preguntado qué pasaría si descubriríamos vida más allá de nuestro planeta. También hemos recordado películas y series míticas que ya forman parte del imaginario colectivo, y que han conseguido traspasar nuestras creencias y expectativas. Por lo tanto, debemos concluir que, a pesar explotar clichés repetidos en otros géneros o utilizar en exceso los efectos especiales en la mayoría de los casos, no estamos ante un tipo de cine secundario. Los alienígenas han llegado para quedarse y esperemos que sigan ofreciendo muchas aventuras y sorpresas en el futuro.



La verdad está ahí afuera

Referencias bibliográficas:

- Scolari, Carlos (2005). *No pasarán: las invasiones alienígenas de Wells a Spielberg*. Madrid, España: Ed. Páginas de Espuma.
- Montijano, Juan (2016). *Lagarto, lagarto: cuando los visitantes invadieron la tierra*. Madrid, España: Ed. Diabolo.
- Sánchez, Juan Luis; Carmona, Luis Miguel (2017). *Alienciclopedia. Los extraterrestres más memorables del cine*. Madrid, España: Ed. Diabolo.
- Morey Ripoll, Matías. Extraterrestres y ovnis en el cine: Alienígenas y platillos volantes como argumentos cinematográficos, en *Cuadernos de Ufología*. Fundación Anomalía, 2006.
- Jiménez, Jesús (18 de febrero, 2012). La ciencia ficción, un género tan raro en el cine español como estimulante. Recuperado de https://www.rtve.es/
- Ripollès Iranzo, Joan (16 de abril, 2012). Extraterrestres de andar por casa: Ataraxia Vigalondo. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/
- Lizcano Otero, Domingo (17 de noviembre, 2013). Naves espaciales en el cine español. Recuperado de http://efectosespecialescinespaniol.blogspot.com/
- Tomé López, César(9 de mayo, 2014). Vida alienígena inteligente, una historia terráquea. Recuperado de https://culturacientifica.com/
- Cruz, Luis Miguel (17 de julio, 2019). La evolución de los extraterrestres en el cine de ciencia ficción. Recuperado de https://www.cinepremiere.com.mx/
- Extraterrestres en las películas infantiles: ¿Por qué a los niños les atraen tanto las criaturas de otro planeta? (26 de abril, 2019). Recuperado de https://www.fotogramas.es/
- Tones, John (27 de diciembre, 2020). Entre 'Body Snatchers' y 'Están vivos': 11 películas sobre ultracuerpos y otras invasiones extraterrestres silenciosas. Recuperado de https://www.xataka.com/
- Casanueva, Jorge (23 de julio, 2020). Conociendo a los humanos: 'Under the Skin' y otras 11 películas sobre alienígenas solitarios de visita en la Tierra. Recuperado de https://www.espinof.com/
- Romero, Sarah (24 de junio, 2020). Las mejores películas sobre extraterrestres. Recuperado de https://www.muyinteresante.es/
- Ortiz, Marián (s/f.). Película 2001: Odisea en el espacio de Stanley Kubrick. Recuperado de https://www.culturagenial.com/
- Fernández, Moisés (s/f.). Las mejores películas de extraterrestres. Recuperado de https://www.superaficionados.com/
- https://www.espinof.com/
- https://www.fotogramas.es/
- https://www.sensacine.com/
- https://www.20minutos.es/cinemania/
- https://www.jotdown.es/
- https://cortosdemetraje.com/

"TÚ NO HAS VISTO NADA EN HIROSHIMA"

Mario Daganzo de Aizpurúa Freixa

La Nouvelle Vague protagoniza uno de los movimientos cinematográficos más importantes de la historia del cine. Concepto crítico asentado sobre un modo de producción que hace virtud de la escasez de medios, con significativas y definidas elecciones técnicas y estilísticas. *Hiroshima, mon amour* (1959), primera película de Alain Resnais, es uno de los referentes más preclaros de esta etapa del cine europeo.

Originalmente concebido para ser un documental sobre la caída de la bomba atómica en la ciudad japonesa desde un bombardero estadounidense, el 6 de agosto de 1945, el filme *Hiroshima, mon amour* llegó a ser mucho más después de un turbulento comienzo. En 1955 el director Alain Resnais dirigió un cortometraje titulado *Nuit et Brouillard* (*Noche y niebla*), que habla de los terribles acontecimientos desencadenados a raíz del Holocausto. Más tarde recibió la propuesta de comenzar a trabajar en una película documental sobre Hiroshima; la respuesta de Resnais fue positiva, aunque planteó condiciones en cuanto a colaboradores, algunos retirados al principio del proyecto, circunstancia que hizo a Resnais tener algunas dudas sobre su viabilidad. El director bretón consideraba que todos los grandes documentales ya se habían realizado sobre el tema, por tanto decide cambiar el enfoque y su apuesta se centra en la novela *Hiroshima, mon amour,* cuya autora, Marguerite Duras, colabora junto al director en el guion. Se establecen nuevos elementos en una producción que ya se presumía diferente; definitivamente se abandona la idea del documental y se decide por la adaptación cinematográfica de la novela de Duras.

El ralizador Alain Resnais en 1959

El director bretón consideraba que todos los grandes documentales ya se habían realizado sobre el tema

La película centra la historia de un hombre (Eiji Okada) y una mujer (Emanuelle Riva). En el desarrollo fílmico son Okada y Riva, personajes un tanto anónimos que se entrecruzan durante una noche de pasión, que conduce a un escenario de 24 horas creando un núcleo rayando en lo obsesivo, por la incapacidad de separarse. Establece la película un contexto de posguerra en Hiroshima; el pasado de estos personajes se yuxtapone y establece una serie de momentos deliberadamente repetitivos que llevan al espectador a buscar y construir su narrativa. No es hasta después de los diez primeros minutos que empezamos a ver tomar forma la película y su trasfondo de romance. La sucesión de planos impide olvidar los acontecimientos del 6 de agosto de 1945, tema al que presta aguda atención y nos recuerda lo que es más importante, hacerlo dentro de una manera respetable de tratarlo; Resnais en este desarrollo invita también al espectador a intentar evadirse del dolor que produce el macabro acontecimiento vivido tan solo unos años atrás.

A pesar de todo, *Hiroshima, mon amour* no es una película acerca de este particular momento en el tiempo, es esencialmente una historia de amor perdido y encontrado en una nueva pasión. Riva ha vivido los últimos quince años al culto y recuerdo de su primer amor que murió durante la guerra. Sus recuerdos han sido una persecución durante demasiado tiempo, ha soñado muchos momentos, algunos en una vorágine de pesadillas. Empieza a luchar en la realidad y diferencia momentos que le aturden del pasado que sigue presente. Riva quiere desterrar el miedo a amar de nuevo, para recordarnos constantemente y así misma, lo atormentado de su primer amor, que se hace casi tangible cada vez que decide embarcarse en una relación seria; en su lugar deposita sus anhelos a una ocasional noche pasional en que el compromiso no es claramente un problema.

La escritora Marguerite Duras

Quizás uno de los momentos de calado trascendental en la película sea la entrada de Riva en la vida de Okada; sus sentimientos cambian rápidamente, cambia el solitario y confundido espíritu del pasado que en su alma empieza a marchitarse. Si la película tiene algún mensaje central, es olvidar y seguir adelante en la vida (aunque suene a simpleza), nunca se debe temer el cambio o a ciertos acontecimientos; en el mundo nunca hay que dar pasos hacia la tristeza y la desesperación.

Teñido de su seguimiento psicológico, nos dejan Takahashi Michio y Sacha Vierny la exquisita fotografía, bajo la mirada Resnais, que infunde un fascinante encuadre de la vida con la sola utilización de escasos exteriores. La película recorre día y noche lugares que se funden con los personajes; un seguimiento secuencial de la cámara sigue a Riva y Okada y, desde el primer momento, planea una insistencia en Okada para general la lectura del espectador sobre la mujer que ama.

De *Hiroshima, mon amour* emana una sensación de profunda agudeza -una fusión de sentimentalismos- que nunca son verdaderamente difundidos por su esfuerzo crítico; lo que asegura en el fondo es la narración de una historia hermosa. *Hiroshima, mon amour* explícitamente es una importante pieza de trabajo, que también posee elementos con tonos surrealistas. Se pasan por alto varias normas convencionales del cine del momento, donde todo tiene que obedecer a lo comercialmente correcto; aunque la película pueda parecer pegada a un acto de rutina, esto no deja de ser otra alquimia de Resnais, quien, tras desglosar sus ingredientes y hacer retrospectivas del duro acontecimiento acaecido quince años en el tiempo, nos presenta esa parte dramática a través de los ojos de su protagonista femenina, que es uno de los matices brillantes en *Hirosima, mon amour*, guiados por la maravillosa interpretación de Emanuelle Riva en el filme.

"Así como usted yo trato de olvidar"

Si la película tiene algún mensaje central, es olvidar y seguir adelante en la vida

La película otorga abundantes recompensas para quienes estén dispuestos a participar en descifrar moléculas emocionales; es el caso del tumulto en el que se ven envueltos los protagonistas con algunos manifestantes y la hipersensible imagen de Riva y Okada -quien aprendió su francés específicamente para el papel-, dotando a la escena de una increíble química que casi convierte diversas instantáneas, en una interpretación que no se ha repetido con demasiada frecuencia desde entonces.

La película otorga abundantes recompensas para quienes estén dispuestos a participar en descifrar moléculas emocionales

Nunca se detiene nada en Hiroshima

'*Rien*' es, quizás, una de las más bellas palabras en francés. *En Hiroshima, mon amour* esa palabra y vacío de la pérdida es todo un hecho. La secuencia de apertura es particularmente impresionante por su evocación y diálogo, tan lleno de implicación que el espectador inmediatamente sucumbe a su intensidad. Seduce el instante en el que dos amantes, un japonés y una francesa, se debaten con la perspectiva de una ciudad harapienta, Hiroshima. El diálogo es sencillo, pero la evocación compleja; plantean cuestiones sorprendentes. ¿Es en definitiva una forma de empatía ingenuidad? ¿Qué significa afirmar haber visto Hiroshima, una cosa que el hombre japonés niega enfáticamente? Durante este debate en la pantalla las imágenes que se muestran son la dureza de lo ocurrido en Hiroshima, parece que están refutando el punto de vista del hombre japonés, que hace hincapié en ella -que muestra lo que era Hiroshima- con la réplica sutil de la auténtica mirada.

Los niños de Hiroshima

El acercamiento continúa cuando la mujer describe las flores que florecen en Hiroshima, mientras que la pantalla muestra imágenes de un balance de radiación: evidentes horrores, edificios arrugados, un perro cojo y las personas pudriéndose vivas. Incluso los resultados cambian cons-

tantemente. Resnais mantiene al espectador con la necesidad de captar su objetivo, que era probablemente el balance de superposición de imágenes del propio director en este punto en la película. El espectador es el más rápido, tiene completa independencia para situarse en un estado anímico estable.

Cuando se inicia la historia de amor en sí, es posible empezar a comprender por qué el diálogo suena a poesía, pues los personajes están a punto de explotar en una exuberante emoción. Sabemos ya que el poder inimaginable e inesperado de la bomba de Hiroshima ha dejado marcas en Okada, cuya profesión es la arquitectura, pero ahora empezamos a sentir (y visionar) que podría haber una situación similar en la mujer que arrastra su pasado.

Secuencia cónica

Cuando se inicia la historia de amor en sí, es posible empezar a comprender por qué el diálogo suena a poesía

Llegar a la parte de la investigación tiene algunos tintes de excavación, puesto que la película tiene los niveles organizados perfectamente casi por estratos, como si de una cebolla se tratara. Resulta que la mujer está en la ciudad porque ella es actriz en una película sobre la paz, un hecho que se menciona varias veces, como si Resnais, a base de repeticiones, pretendiera poner de relieve otro tipo de ingenuidad auto-reflexiva, ¿Puede una película sobre la paz alterar la verdad de Hiroshima? Como la escena de paz en el desfile, un producto que es filmado como si se tratara de una parte de la película dentro de la película, por lo que parece completar el círculo auto-reflexivo. Resnais vuelve a plantearse: ¿Se puede hacer una película sobre la paz que modifique la verdad de Hiroshima?

La secuencia del *flashback* es un ensalmo de cómo comenzar a desentrañar el trasfondo. Como contrapunto a la coherente impronta que tienen lugar en tiempo real, el enfoque de la historia se vuelve menos en Hiroshima y más en la mujer, en su pasado, de cómo una chica francesa amó a un alemán de la ocupación nazi, su amante de Nevers. Hace ya catorce años de la guerra. Su trauma es más personal, pero no menos devastador que el del hombre. Comienza a llegar con claridad que tal vez ella tenía su propia Hiroshima. Terrible como es el punto emocional, ha empezado a olvidar los detalles de su amante. El hombre se refiere a ella como "*el símbolo del amor del olvido*." Para él, la capacidad de olvidar Hiroshima es una fuente de socorro, no el terror que la mujer siente en su pérdida de Nevers. Ella lo rechaza, pero él la persigue, frente a otro conjunto de reacciones que se producen a medida que empiezan a entenderse entre sí. En el momento de la verdad subyace la idea que Resnais ha establecido un falso camino en la fascinante secuencia de apertura y las cuestiones que plantea.

La historia se nos engarza desde el primer fotograma; es posible que de no ser así la película hubiera terminado siendo un folletín aburrido. Pero más importante aún es cuando se establece el contexto y de los aparentes malentendidos asoman preguntas de extrema dificultad que abren la puerta de un argumento interiorizado, y el verdadero significado de los sentimientos emerge.

Lejos de recurrir a una frase moral al final de este análisis, opino que la película está ya por encima de comentarios propios del cine más "comercial". Creo que *Hiroshima, mon amour* ofrece elementos singulares a tener muy en cuenta, aparte de los argumentales, como la excelente fotografía, pero no ofrece ninguna moral evidente. Simplemente es adentrarse en un mundo, la Nouvelle Vague y sus intrahistorias plenas de interés.

"Hiroshima, mon amour" ofrece elementos singulares a tener muy en cuenta, aparte de los argumentales

Oh, *mon amour*, Hiroshima

Al margen de la tragedia vivida por la ciudad de Hiroshima, un tema no menor sin duda alguna, y más allá del mundo resultante del conflicto, Resnais nos muestra una sintonía con los cineastas del momento, no solo dentro de la corriente de la Nouvelle Vague; es ahí donde se establecería un nivel general, sobre todo europeo, donde los cineastas están conjurados en la experiencia humana individual. Resnais apoya ese interés en la larga secuencia de apertura al presentar los cuerpos desnudos de los amantes en toda su fragilidad con imágenes de las consecuencias del horror atómico.

El conjunto de la película podría verse como un test de evaluación de la capacidad humana para el amor y la ternura; frente a esto, la absoluta, a la vez que poderosa, capacidad humana para el odio y la destrucción. En la sucesión de escenas, recordamos a los amantes, bien por alguna imagen de anatomías físicamente marcadas y mutiladas, o por el prisma de la mirada traumatizada de una víctima. El plano paralelo de imágenes y la compaginación de palabras en contrapunto a las imágenes contrastantes construyen una parte clave de la técnica cinematográfica, a la que Resnais saca un rédito importante. Por otra parte, la voz en *off* describe las flores *"renaciendo de las cenizas";* aparecen imágenes de sanitarios, médicos y enfermeras trabajando en las quemaduras de adultos y niños.

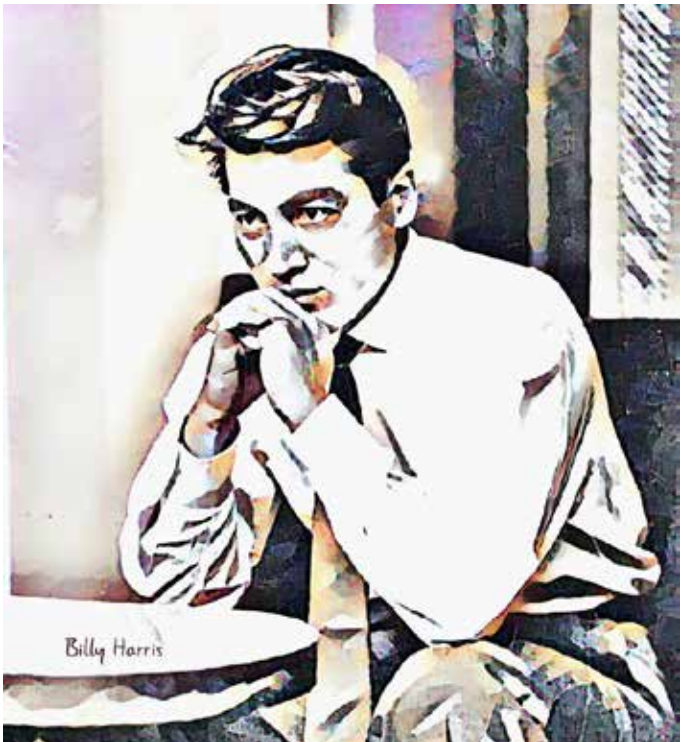
La película huye de lo establecido, los planos de los amantes no obedecen a esa toma fijada, el espectador se ve particularmente desafiado a dar sentido a lo que está viendo. Si el significado existe, este se hallará en algún lugar del interior de la complejidad y las contradicciones.

Entra de lleno el desarrollo de la adaptación de la novela de Duras en lo que puede considerarse *"las incertidumbres coaligadas"* a la comunicación. Este aspecto desemboca en la afirmación de que siempre hay distancia entre las personas, por muy próximos que estén sus cuerpos como amantes. En un momento concreto del filme, por la mañana él está dormido, y ella, ya en pie en el balcón, tiene un breve recuerdo de un hombre muerto en el suelo, su amante alemán en la guerra. Ella vuelve a entrar en la habitación, su amante japonés se despierta e instantáneamente pregunta: "*¿Café*?". Lo que se atesora muchas veces sin quererlo son nuestros recuerdos y nuestras mentes, elementos de propiedad porque son nuestros, y cómo trabajan paralelamente, y muy a menudo, en modo disonante de nuestro yo rutinario de cada día.

El devenir de la historia que narra *Hiroshima, mon amour* es un conjunto de pisadas atroces, de sucesos incoherentes que siembra la guerra y todo el conjunto de acción macabra que los acompaña. Narra con maestría la pérdida, la debilidad y el poder demoledor e inquietante del olvido, y la desazón que este provoca. Entra el filme en una narrativa que percibe la necesidad de amar, de establecer lazos con el objeto de compartir la vida con alguien, de sentirse con plenitud pasada y no con decadencia acumulada que articule el fondo del deseo.

En suma, el deseo de respirar vida, aunque en muchas ocasiones la película nos transmita que esto se hace solo a través de la imaginación. Es esa imaginación la encargada de armonizar tanto los recuerdos traumáticos como los olvidados, pero que un día alimentaron otro tipo de bienestar. El ambiente, los encuadres y el movimiento de cámara, en los planos cortos y en los generales, contribuyen a que esta sea una película con atmósfera propia. *Hiroshima, mon amour* presenta una reflexión audaz sobre la necesidad de amar, pero también la necesidad de destruir que es inherente al hombre.

Narra con maestría la pérdida, la debilidad y el poder demoledor e inquietante del olvido, y la desazón que este provoca



A la dcha. Ilustracion Eiji Okada (1920-1995)

Título original: *Hiroshima, mon amour* (88 minutos) Drama y romance.

Año de producción: 1959.

Coproducción Francia-Japón.

Dirección: Alain Resnais.

Guion: Marguerite Duras.

Música: Georges Deleure/Giovanni Fusco.

Fotografía: Sacha Vierny, Takahashi Michio.

Reparto: Emmanuelle Riva, Eiji Okada, Bernard Fresson, Stella Dassas, Pierre Barbaud.

1960: Nominada al Oscar: Mejor guion original.

1960: Premios BAFTA: Nominada mejor película y mejor actriz extranjera (Riva).

1959: Festival de Cannes: Premio FIPRESCI, ex aequo con "Araya".

1960: Círculo de Críticos de Nueva York: Mejor película extranjera.

1960: Sindicato de Directores: Nominada a mejor director.

1960: National Board of Review: Top Mejores películas extranjeras.

Referencias bibliográficas:

- ARMES, R.: *The cinema of Alain Resnais*, London-New York, 1968.
- ARMES, R.: *The Cinema of Alain Resnais*. A.S. Barnes. New York, 1968.
- AUBRON, H.: "Entre le cerveau et le ventre". *Cahiers du Cinéma*, núm. 618.
- BENAYOUN, R.: *Alain Resnais: arpenteur de l'imaginaire: de Hiroshima à Mélo.* Stock, París, 1980.
- BENAYOUN, A.: *Alain Resnais, arpenteur de l'imaginaire*. París, 1980.
- BERTETTO, P.: *Alain Resnais, Cinema Edizione*. Firenze, 1976.
- CRO, M.: *Desde Hiroshima hasta Marienband: ensayo sobre los dos filmes homónimos de Alain Resnais*. Cultura Moderna. Mar del Plata, 1963.
- DESON, L.: "Alain Resnais, l'audace de la légèreté". *Avant-Scène Cinéma*, núm. 612 (abril, 2014). pág. 136-143.
- DURAS, M.: *Hiroshima, mon amour*. Gorve Press. New York, 1971.
- FERNANDEZ CUENCA, C.: *Testimonios de la Nouvelle Vague*. Filmoteca Nacional de España. Madrid, 1965.
- GUÉRY, M.: *Garçons et filles "nouvelle vague" face au Christ*. Spes. París, 1963.
- LIANDRAT-GUIGES, S.: "Alain Resnais: liaisons secrètes, accords vagabonds". *Cahiers du cinéma*, París, 2006.
- MARIE, M.: *La Nouvelle Vague*. Alianza, Madrid, 1990.
- MEMBA, J.: *La Nouvelle Vague. La modernidad cinematográfica*. T&B Editores. Madrid, 2009.
- ONS M.: *Alain Resnais*. Rivages. París, 1988.
- PRÉDAL, R.: *Alain Resnais*. Lettres Modernes: Minard. París, 1968.
- PINGAUD, B.: *Alain Resnais*. Lyon, 1961.
- PONCE, V.: *Nouvelle Vague: Una revolución tranquila*. Diputación Provincial. Valencia, 2006.
- RIAMBAU, E.: *La ciencia y la ficción. El cine de Alain Resnais*, Ed. Lerna. Barcelona, 1988.
- RIAMBAU, E.: *El cine francés, 1958-1998. De la Nouvelle Vague al final de la escapada*. Barcelona, 2009.
- ROOB, J. D.: *Alain Resnais*, Ed. La Découverte. Lyón, 1986.
- THOMAS, F.: *L'Atelier d'Alain Resnais.* Flammarion. París, 1989.
- VERGERIO, F.: *I Film di Alain Resnais,* Gremese. Roma, 1984.
- USON FORNIES, F.: *La Nouvelle Vague. La ola que no cesa*. Desfiladero. Madrid, 2020.
- WILSON, E.: *Wilson, Emma. Alain Resnais*. University Press. Manchester, 2006.

MIS QUERIDOS MONSTRUOS: GUILLERMO DEL TORO VERSUS ÁLEX DE LA IGLESIA.

A PROPÓSITO DE *EL CALLEJÓN DE LAS ALMAS PERDIDAS* Y *VENECIAFRENIA* (2022)

Carlos Salvador Martín

El monstruo, en todas sus versiones, es un personaje recurrente en algunos de los grandes realizadores en lengua española. El mexicano Guillermo del Toro ha hecho de esta figura el centro de su obra, habitualmente dándole un carácter fantástico, pero en *El callejón de las almas perdidas* le otorga una forma humana reconocible que facilita la identificación. El bilbaíno Álex de la Iglesia, al que nunca le ha sido ajeno el tema de lo humano monstruoso, convierte tendencias sociales enteras en el sujeto cuestionable de *Veneciafrenia*.

I

Durante una fría noche del febrero turolense de 2022 pude ver –mejor diría *contemplar*, como ocurre con todo lo que desde los primeros momentos se admira, te subyuga- 150 minutos de cine negro acerado, rotundo, impactante. Pese a esto, el título en la versión española era líricamente prometedor, dotado de un dantesco sentido descriptivo, predictivo: *El callejón de las almas perdidas*. El mismo brillante título con que se tradujo la novela de William Lindsay Gresham publicada al finalizar la Segunda Guerra Mundial, en la que estaba basada la película. Me gustaba este novelista, un comunista norteamericano que pudo haber pasado por Teruel con su Batallón Abraham Lincoln, más que esta su obra emblemática. Debió de ser una noche de trinchera cuando un camarada médico (*Doc Halliday*) le contó al escritor brigadista la anécdota inspiradora: cuando ejercía en una feria ambulante española, este peculiar ex-marinero trató a un *geek*, un auténtico despojo humano degradado por drogas y alcohol al que se lo mantenía recluido y enajenado para exacerbar su monstruosidad ante el público hambriento de emociones viscerales. Por su parte, Gresham, de regreso, cambió el Partido por la Iglesia Presbiteriana y no tardó en encadenar un par de fracasos matrimoniales; el moderado éxito que alcanzó con esta novela que él tituló *Nighmare Alley*, no se repetiría jamás. No consiguió serenar suficientemente su espíritu ni con la religión, ni el psicoanálisis, ni el Zen, ni el Tarot, ni el I Ching, y aún miembro de Alcohólicos Anónimos, y tras conocer el diagnostico de un cáncer de lengua, culminó con irrevocable éxito un segundo intento de suicidio dos años antes de que naciera Guillermo del Toro.

El título original carece en su traducción directa al español (podría ser *El callejón de la pesadilla*) del gancho necesario para cautivar al espectador. Afortunadamente no evitaron el nombre de la calle sin salida, que es una referencia simbólica constante, no sólo semántica en el libro, sino también visual

en la película: como veremos, reiteradas formas y mantenidas decisiones anuncian el ineludible precipicio del protagonista. Pero estas razones comerciales comprensibles, como ocurre con frecuencia, sustraen al espectador esa función de señalamiento y énfasis fundamentales que algunos títulos, y este de forma efectiva, pretenden lograr: precisamente, esta traducción olvida la importancia como indicio creciente de la pesadilla reiterada, una sombra nunca enfrentada, en la evolución del protagonista, Stan Carlysle.

El título original carece en su traducción directa al español (podría ser El callejón de la pesadilla) del gancho necesario para cautivar al espectador

El mundo femenino de Stan Carlyle en 'El callejón de las almas perdidas'

Fácilmente podremos identificar el síndrome de hombre íntimamente herido que parece caracterizar la biografía de Gresham en el fondo de las vicisitudes de su personaje novelesco. Guillermo del Toro, el realizador del film que pretendemos comentar, en un diálogo mantenido con su colega Jane Campion para *Variety's Awards Circuit Podcast*, parece aceptar el apelativo de *experto en monstruos emocionales* que le dedica la directora de *El piano*. Él habla del *exilio autoimpuesto* posterior a determinadas decisiones, del riesgo de mantener efectiva una *quiebra* juvenil, una *grieta* tal vez nunca reconocida. De la necesidad de curación, infrecuentemente alcanzada, y del tratamiento de los monstruos en el cine para lograrlo.

El realizador mejicano anunció públicamente la idea de *Nightmare Alley* poco tiempo después de haber recibido significativos *Oscars* por *La forma del agua*, en 2017. Con el respaldo de las 4 estatuillas sobre 13 nominaciones pudo presentar el proyecto que ya había conocido su nacimiento cuando por primera vez cayó el libro en sus manos juveniles. Este primer esbozo no pasaría de ser durante largos años uno entre tantos otros desatendidos por las grandes productoras que aún engrosan hoy ese callejón sin salida suyo de la imaginación, reconocido en una entrada específica de *Wikipedia English* bajo el título de *GDT unrealised projects*. El aval podía resultar imprescindible para un cambio tan radical en la carrera del autor: iban a desaparecer completamente los elementos sobrenaturales que le habían otorgado el *marchamo* del más prestigioso realizador de cine fantástico actual con un estilo propio inconfundible. El personaje central del monstruo, que concede la excusa para este artículo, continuaría, encarnado esta vez en un hombre atractivo, pero los adeptos a la presencia de seres con poderes y circunstancias extraordinarios iban a necesitar el incentivo de la calidad cinematográfica para mantener su fidelidad.

El realizador mejicano anunció públicamente la idea de "Nightmare Alley" poco tiempo después de haber recibido significativos Oscars por "La forma del agua", en 2017

El rodaje comenzado en enero de 2021 en Toronto padeció esa turbulencia casi universal de las medidas anti-covid y no se recuperó hasta el último trimestre del año, con estreno mundial en Nueva York un 1 de diciembre. Curiosamente, también han sido necesarias dos partes bien delimitadas en la película para exponer las posibilidades y límites, el ascenso y caída, del vagabundo Stan Carlisle en el ciclo significativo completo de su vida.

Recordarán, quienes hayan podido disfrutar del film, su comienzo inquietante. Un hombre aún desconocido entra en escena agachado y caminando hacia atrás mientras arrastra un fardo en el claroscuro de una habitación delimitada por tres paredes teatralmente abiertas e, inclusivamente, por una cuarta que, en la sala de proyección del cine, tenemos detrás los espectadores. Con su cuerpo acuclillado da la espalda y tapa la luz matutina que entra por un único ventanal y que permite mostrar los indicios de suciedad y abandono de un ambiente lúgubre. La acción esforzada, el cuerpo retorcido, el escorzo del bulto llenan la escena. Aparte de los sonidos de su esfuerzo, sólo se escucha el roce del objeto sobre el suelo, hasta que logra arrojarlo a un agujero practicado bajo el entablado del centro de la habitación. La siguiente escena ya permite ver con claridad la silueta erguida, cubierta y con pitillo del vagabundo que va a protagonizar la primera parte de la película y solo el fuego que prende con la misma cerilla que le permitió fumar, ofrece los rasgos físicos identitarios del personaje, que, pausadamente, se aleja de ese escenario infernal que va a calcinar el fardo del agujero y la casa entera. La siguiente escena correlativa presenta el gran encuadre del protagonista, maleta en mano, alejándose de la colina desnuda cuya cúspide corona la casa en llamas. Más que dejar atrás un pasado, parece que intenta acabar con él. De hecho, en la escena siguiente, esta figura humana sin rumbo mira reflexivamente su reloj, símbolo redundante que ata a su muñeca su pasado, sentada en un vagón de tercera que la llevará *azarosamente* a la estación en cuyos aledaños se está instalando una feria ambulante.

Los aficionados a la pintura moderna norteamericana habrán podido reconocer en la escena de la colina el famoso cuadro de Andrew Wyeth titulado *Chistina's World*, ubicado en el Moma. Además, para la estética general de la película, a cualquiera le resultará evidente la inspiración en la pintura de oscuros personajes solitarios y crudas y hasta sórdidas escenas de Edward Hopper (la propia *oscarizada* productora de diseño Tamara Deverell confesó que se acercó a la concepción de cada escena *desde algún lugar en la historia del arte*). Wyeth fue considerado en su momento *el pintor del pueblo* con sus lienzos sobre ambientes rurales de Pensilvania y Maine. El esperanzador cuadro, en concreto, retrata una niña soñadoramente recostada sobre un prado a las faldas de una colina encumbrada por una casa que parece su seguro hogar. Un símbolo relevante de la iconografía fundacional patriótica, del sueño norteamericano. Un símbolo al que, junto con el pesado objeto aún desconocido, nuestro protagonista prende fuego, precisamente durante un proceso que visualmente parece sugerir el de cierto crecimiento del personaje, desde la indefinición que rechaza la luz a ras del suelo a la construcción completa de una figura identificable que vemos alejarse de un infierno. He aquí el rápido modelado impresionista de un carácter, que sólo el cine puede proporcionar. La cercanía comprometedora de la cámara inicial nos ubica a nosotros, más que como espectadores del personaje que parece salir de entre nosotros, como testigos no ajenos a lo que ocurre (la cuarta pared aludida): y es que, como decía un amigo, *cada uno sabe lo suyo*.

Para la estética general de la película, a cualquiera le resultará evidente la inspiración en la pintura de oscuros personajes solitarios y crudas y hasta sórdidas escenas de Edward Hopper

Este minuto y diez segundos que dura esta introducción en la película condensan la prehistoria del personaje, en la que el libro de Geshman profundizó profusamente, para delicia del psicoanálisis que entonces lo seducía, y que, sin embargo, la primera versión cinematográfica de Edmund Goulding, de 1947, decidió olvidar completamente. En nuestra película, esta exposición explicativa del pasado se convertirá posteriormente en sueño apesadumbrado redundante (trucando así el nivel referencial), cuya evolución narrativa es paralela a la inmersión significativa en el inconsciente del personaje: con un juego semántico virtuoso, nos vamos enterando de lo demás que debió de ocurrir en aquella casa de la montaña, de lo que significó, selectivamente, conforme las pesadillas del protagonista

tienden a ser más insoportables en su camino de vuelta hacia el infierno del que nunca pudo liberarse. Primero, de la identidad del fardo: el cadáver de su padre; después, de que nuestro hombre provocó su muerte permitiendo que el gélido aire empeorase su cuerpo agonizante; finalmente, de que el reloj de pulsera era esa única herencia que lo ligaba irremisiblemente con su pasado, pero que también constituía el último enlace que hubiese podido permitir precisamente su transformación, enlace que él cortará después, cuando haga el trueque del valioso objeto por una última botella de alcohol, compartida con el siniestro círculo de vagabundos borrachos pendencieros, su última familia, apenas humana.

El título original de libro y película tan moralistas, a la manera del cine negro más clásico, enfatiza ese *pecado original* del que Carlynton no sabe liberarse y que la traducción opta por evitar. La pesadilla reiterada, creciente, envolvente, esa *herida* no curada que mencionaba del Toro, es una condición inicial cuya salida el personaje intentará buscar erróneamente en la codicia, acelerando así la caída en su abismo. Como le dirá el personaje Pitt en un momento cumbre de su intento de educación moral, *si de verdad te hicieron la puñeta, esa grieta es un vacío, nunca tendrás suficiente, no hay manera de rellenarlo*.

El director, que sabe jugar como un buen prestidigitador, digno de una buena feria ambulante, no nos dice por qué, particularmente, Stan mató al padre, pese a sobre-informar redundantemente en otras ocasiones durante la película. Un manejo este, el del arte de la elipsis selectiva, que camufla convenientemente los mecanismos de identificación del espectador, para poder rellenar con las historias personales de cada cual los huecos que el artista ha dejado por el camino. El director mejicano señalará que, quemando la casa, Stan *corta las relaciones con la respetable sociedad y desaparece entre sus sombras*. Pero no hay que olvidar el símbolo del sueño americano que también arde en ese comienzo de la película que, temporalmente, parte de 1939, aún bajo los efectos de la Gran Depresión. Un símbolo que, tras la Segunda Guerra Mundial, sólo se transmuta en el endiosamiento de la codicia y cuyas sombras también parecen, según confirmará el mejicano, caracterizar la actualidad. Un presente cuya clave de interpretación, además del encumbramiento de la codicia despiadada, se complementa tanto con la abundancia de engañadores, como con la connivencia paradójica de las víctimas que necesitan ser engañadas. Precisamente esos mismos farsantes y timadores que pululan tanto en el estrato social inferior de la feria donde Stan equivoca su aprendizaje, como en el estrato social superior de los prestigiosos salones públicos y privados de Buffalo donde lo desarrolla, durante la segunda parte de la película.

Tras esta introducción de los precedentes biográficos del protagonista, este llega *casualmente*, como vagabundo sin norte, al final de línea del autobús, al lado de una feria. La curiosidad por seguir al enano (acto cuya relevancia se enfatizará después en un interrogatorio: ¿Por qué?), al que después sabrá que llaman *Comandante* (el que guía), lo enlaza con la feria ambulante, ese nuevo hogar y escuela en el que recibirá el aprendizaje del desarrollo de su habilidad como farsante manipulador y donde desperdiciará la instrucción moral que debería limitarla.

Stan Carlyle jugando a Dios con el ojo clarividente en 'El callejón de las almas perdidas'

La primera imagen de esta kermés ya había aparecido reflejada en el cristal de la ventanilla del autobús mientras Stan miraba su reloj de pulsera: precisamente el reflejo multicolorido de la noria girando en sentido inverso al de las agujas del reloj. La presencia de este giro inverso de la noria es redundante en esta primera parte de la película, como lo son muchas otras imágenes circulares o cilíndricas, quietas o en movimiento, frecuentemente en situacio-

nes en las que el cuerpo, y sobre todo la cabeza, del protagonista, aparece como centro de los radios del círculo, en el interior del cilindro móvil o en el fondo del pozo circular, a través de la proyección que sobre el personaje que allí se haya ejerce el protagonista, en el círculo de los signos astrológicos del clarividente o en la bola de cristal de la tarotista. Sólo en una ocasión, la cabeza de la mujer que será su pareja, Molly, se presenta como centro de una circunferencia; para entonces ella ya ha decidido unir su futuro al de Stan. La presencia de formas e imágenes circulares se mantendrá, matizada, en la segunda parte. Creo que sería difícil de rebatir el efecto simbólico de un destino irrenunciable en toda esta imaginería: la poderosa inercia de la brecha no cerrada, pese al período de oportunidades de corrección que se abre frente a Carlyle en la feria, acabará transportándolo hasta la identidad que verdaderamente le corresponde tener. Y Del Toro no deja de recordárselo.

En esta kermés didáctica es acogido con desconfianza, pero con acierto. Clem, el propietario del puesto en el que se exhibe el *geek*, el engendro, le da cobijo, significativamente, entre los tarros que contienen *los monstruos no nacidos* (*mis angelitos… engendrados con la misma lujuria y riesgo que nos trajo a todos al mundo*), un colchón en el suelo entre fetos flotando en formol, de los que destaca el, así bautizado por su dueño, Enoch, un engendro de mayor tamaño que *mató a su madre y aún coleó algunos días*, con el símbolo excepcional de una protuberancia en medio de la frente y otros dos ojos abiertos que parecen mirar en todas las direcciones. El monstruo, que flota en un frasco mayor, sobre una columna clásica, enmarcado por una cuerda que crea pretencioso escenario de museo, observa a Stan en momentos culminantes de su proceso interno, un episodio de temblor asociado a la muerte de Pitt incluido, como un dios que reconociese a uno de sus seguidores. Ya Clem, ducho en el manejo de los monstruos como atracción, momentos antes de ofrecerle continuidad en la feria, le espeta en relación a otro asunto: *te he calado, socio*.

Precisamente, la primera atracción de feria que él ve, cuando todavía no había rebasado la frontera entre el espectador y el feriante, es el engendro en el fondo de su pozo cilíndrico, fracturando con sus dientes sanguinolentos el cuello de un pollo vivo. Este *geek* parece un despojo humano; amasijo de greñas, mugre y harapos, se mueve siempre en cuclillas o arrastrado, presa del pánico existencial sobre su propia identidad como humano: su dueño, que lo mantiene enjaulado excepto para su exhibición en el pozo, presenta al monstruo con un lema rotundo de ínfulas científicas: ¿es un hombre o una bestia?, antes de soltar el pollo vivo que eleva en sus manos, por encima de su cabeza, dando un toque sagrado al acto de la depravación. El pobre desgraciado pasa el tiempo rumiando su descarga: *yo no soy así, no soy así*, incluso cuando intenta escapar escondiéndose, tal vez inconscientemente, en el más profundo agujero del puesto de feria llamado *La casa de la condenación*, que, entre tridentes ígneos, diversas formas diabólicas, espejos que enseñan al incauto espectador el fondo de su interior (*Mírate a ti mismo, pecador*), calaveras, luces rojas y el cilindro horizontal móvil que hace inestable y peligroso el paso de Stan cuando lo atraviesa (metáfora visual de su período de aprendizaje), al fondo del cual un enorme ojo único parece vigilar todo el ámbito.

Este geek parece un despojo humano; amasijo de greñas, mugre y harapos, se mueve siempre en cuclillas o arrastrado

Es nuestro protagonista quien, por supuesto, descubre allí al engendro, al que le dedica las primeras palabras que pronuncia en la película, ya pasados más de once minutos de proyección. Son palabras de solidaridad y apoyo, de evidente identificación, respondidas con un golpe de piedra en la cabeza, con el único esfuerzo por elevarse sobre el plano del suelo por parte del *geek*. Creo que ambos componentes de la dramatización son relevantes: por un lado, Carlyle, durante esta primera parte es parco en palabras, incluso después de este mutismo prolongado ya descrito. Es todo ojos y todo en la feria lo vemos a través de sus ojos. Vemos también la modulación de sus expresiones faciales, cómo va calando en él todo lo que ve, cómo adivinamos los procesos internos por los que pasa. Un personaje que hace redondo su mirada. Pero hay dos exaltaciones expresivas por parte de Stan: cuando confiesa a Molly sus ambiciones y sentimientos en el carrusel y cuando exhibe su capacidad para la farsa engañando al policía (*camélamelos un rato*, le había pedido Clem mientras escondía al engendro). Una escena para mostrarse por dentro y otra por fuera (sobre ambas volveremos más adelante). El resto es pura recepción de lo que se le ofrece y elaboración interna (la rueda girando) de lo que procesa. En

cuanto a la posición corporal, podrá apreciarse como notable en cuántas situaciones se muestra Stan agachado o en cuclillas en esta primera parte de la película, comenzando justamente por la escena primordial en que arrastra el cadáver de su padre hasta el agujero incinerador. Precisamente, como el *geek,* y a diferencia de la posición corporal erguida prioritaria de la segunda parte: del período de aprendizaje al de la exhibición.

Como colofón a la escena en que abandonan despiadadamente al engendro frente a un dispensario médico de caridad bajo una tormenta bíblica, Clem, preocupado por buscar sustituto, le cuenta a Stan cómo suele crearse al engendro en el oficio: basta con tomar un adicto desesperado (*con el alcohol dominas a un hombre*) ofreciéndole una entrada sólo ocasional al infierno, controlando su adicción y destruyendo completamente su integridad hasta lograr que se animalice. Stan recibe la explicación sobre la relación entre el monstruo y la sociedad como si estuviese ante un espejo de la *House of damnation* antes referida: si caes al suelo no dejarás de encontrar alguien interesado por que pierdas los más mínimos referentes humanos y el público aplaudirá la jugada: *están dispuestos a pagar mucho dinero para que él los haga sentirse mejor*. El mantra último *no soy así* del *geek* es un lamento de desesperación dantesco. La circularidad de toda la película recupera estas escenas culminantes en su final absoluto con la risa loca de Stan, ya greñudo, harapiento y mugroso, aceptando el destino que en el fondo siempre había conocido de sí mismo: *yo he nacido para ello*.

La circularidad de toda la película recupera estas escenas culminantes en su final absoluto con la risa loca de Stan

Ha debido de ser sumamente complejo rodar toda esta primera parte de la película con una retroiluminación frecuente de los cuerpos, enfatizando sobre todo los claroscuros del protagonista, dignos de la envidia de la pintura más barroca, para poder describir sus estados internos a través de la imagen; con todos esos ambientes crepusculares, de lluvia abundante e impertinente que refuerza el desasosiego de quienes viven sin un hogar de piedra y teja, frente a los ámbitos fríos y nevados de la segunda parte, donde la comodidad adinerada combina bien con la falta de compasión.

Precisamente, el hilo del agua, entendida ahora como limpieza (tomarse un baño), pone a Stan en contacto con el matrimonio de Pitt y Zeena, que lo iniciarán en el arte de la falsa clarividencia. El tarot, el sexo consentido y el magisterio psicológico y ético caracterizarán una relación entre lo profesional y lo familiar. De hecho, el avejentado y ebrio maestro ejerce de segundo padre, capaz de transmitirle no sólo los secretos del libro de claves para fingir la adivinación que él compuso y con el que alcanzó cierto reconocimiento en sus buenos tiempos, sino también los límites en los que debe moverse en el oficio: él adivina los méritos de su alumno y su justificación (*si se te da bien leer el pensamiento es sobre todo porque lo has aprendido de niño, cuando intentas anticiparte a lo que fuera lo que te martirizaba*); el libro de claves vuelve poderoso a quien lo domina con contención y desgraciado a quien, ambiciosamente, se deja dominar por su poder (*por eso yo pagué, dejé de actuar*). Unos minutos antes de esta escena clarificadora entre el Pitt que se sumerge en los vapores etílicos y el expectante y claroscuro Stan en cuclillas, con los gritos de fondo del nuevo candidato a engendro en el proceso de sometimiento por parte de Clem, éste había mencionado al paso la invasión de Polonia por parte de Hitler (irónicamente, *ese cabeza cuadrada que se parece a Chaplin*). Pitt recupera la referencia en un sentido muy amplio: *cuando un hombre cree sus propias mentiras está convencido de que tiene el poder… no ve la realidad, porque ahora cree que todo es verdad y puede hacerle daño a personas honradas y buenas, y entonces uno engaña, engaña*). Se disuelve la paradoja de que algo así sea dicho por quien se dedica a timar a ingenuos espectadores con falsas adivinaciones cuando se comprende que el espectador de la feria busca ser engañado y sólo hasta cierto punto, mientras el espectáculo se limite a la pérdida de algunas monedas de bolsillo. Cuando la estabilidad emocional de un cliente, o su integridad personal, están en riesgo, el artista debe mostrar sus cartas y acabar con el fraude. La mentira forma parte del espectáculo y del arte (como Pitt apostilla, *la gente está desesperada por mostrarse*), parece decir el experto prestidigitador del cine Guillermo del Toro, pero siempre dentro de los límites del juego consentido.

La otra barrera que nunca debería rebasarse está en el terreno de lo espiritual (¿es relevante el contexto de la madre de Del Toro echando las cartas del Tarot?). Pitt demuestra no solo sus dotes para la lectura psicológica deductiva de los individuos (inmediatamente descubre las

heridas internas de Carlyle), de la que este se hará consumado experto, sino que también logra realmente penetrar en la auténtica clarividencia, a la que le recomienda siempre renunciar. El límite espiritual está vinculado a ese ojo que todo lo ve, no sólo ético, también vigilante, defendiendo su propio terreno: *cuando se acaban las mentiras, ahí está el rostro de Dios, mirándote profundamente, aunque apartes la vista… Ningún hombre puede huir de Dios, Stan*.

Guillermo del Toro no suele hacer declaraciones políticas específicas en su vida cotidiana, salvo leves comentarios respecto a la relación entre el hombre y el Poder (protestó en Twitter por el abuso de un policía mexicano a un compatriota por no portar el tapabocas durante el período de restricciones pandémicas; apoyó a Polanski durante su primera persecución judicial; criticó el desprecio hacia el inmigrante en la época Trump; y más relevantemente para nuestros intereses, defiende la desobediencia necesaria del adolescente para poder alcanzar la maduración, de lo que, ahora que escribo este artículo, supongo que hará gala su nueva película de un Pinoccio en tiempos de Mussolini.

Guillermo del Toro no suele hacer declaraciones políticas específicas en su vida cotidiana

Este segundo padre de que ejerce el bonachón y borrachín de Pitt encontrará el mismo destino que el primero. De la misma manera que Carlyle, en su fatigosa pesadilla, abre la ventana que acaba con el moribundo, sin exactamente matarlo de forma directa, es de nuevo él quien le proporciona la botella verde de alcohol metílico con la que Pitt reventará. Parece hacerlo sin consciencia, de forma descuidada, pese a la admonición previa de Clem, pero bajo la mirada ineludible de Enoch. La fuga avergonzada, desde la escena del llanto desgarrador de Gina, de esa figura siniestra, sombra de chaqueta raída y sombrero, a la que frecuentemente se reduce Stan, denuncia su culpabilidad. Carlyle mata por segunda vez al Padre y, en la segunda parte de la película, pronto lo descubre la psiquiatra Lilith cuando logra tumbarlo en el diván. También pronto abandonará de nuevo su hogar.

La muerte de Pitt subvierte el tercer límite que la kermés didáctica intenta enseñar a nuestro protagonista: la lealtad de grupo, no engañarse, no dañarse. Insiste en ello reiteradamente el dueño del engendro y se lo hacen saber brutalmente los protectores de Molly, el Comandante y el forzudo Bruno cuando perciben su riesgo al lado del tunante. Rota la barrera, Stan ingresará advertido y despiadado, pero aún ingenuo (*cateto*, le espeta finalmente Lilith) en el mundo de la segunda parte de la película, en el que la suspicacia y la traición impregnarán las relaciones.

Molly era la chica de rojo, su color emblemático, que aparece en la primera visión de la feria y acabará siendo su acompañante en la búsqueda de oportunidades sobre las cuatro ruedas de un camión, en el final esperanzador de la primera parte rodada desde una grúa para enfatizar el esplendor. Se adhiere al despliegue de ambición de Carlyle, que le ofrece el mundo entero y todo lo que hay en él, pese a su humildad inicial, en la escena del tiovivo, que a duras penas se acerca a un primer episodio amoroso, pese al tímido beso y el baile entrañable. Juntos se convierten por un momento en centro del mundo, cuando los cuerpos unidos quedan fijos ante la pantalla, mientras todo gira en su entorno, por efecto del movimiento circular del carrusel. El efecto ilusorio que el prestidigitador Guilermo del Toro logra en esta escena es parejo a la ilusión en que vive Stan y que logra transmitir a Molly. Lamentablemente para ellos, encontrarán pronto quien sacudirá sus pretensiones.

Antes, Carlyle había dado muestras de sus habilidades como emprendedor, cuando logra mejorar el número en que trabaja Molly. Es interesante percatarse del trasfondo del cambio. El espectáculo inicial se basaba en esa exhibición conocida de Nicola Tesla, el famoso inventor serbio, en la que corrientes eléctricas visuales acceden a un cuerpo humano inalámbricamente. Una aparente exhibición del poder de la dama. La innovación de Stan es significativa: ella saldrá airosa de las descargas de una silla eléctrica, justamente un invento de Thomas Edison, el prestigioso inventor de la bombilla y un ambicioso capitalista que, en competencia con Tesla, fue un codicioso capitalista que incluso sacó provecho de los inventos de éste. El aumento de espectadores del número de Molly fue tan evidente como emblemática de la codiciosa ambición de Stan la sustitución de los referentes en su nuevo número de feria.

La otra escena donde Carlyle hace gala de su desparpajo

comunicativo (como hemos advertido antes, la del tiovivo es una muestra de sus deseos), es aquella en la que convence al jefe de policía de que no cierre la feria (*un espectáculo ilegal que se basa en la crueldad sobre animales y hombres*). El representante de la autoridad viene enviado por ese mundo de orden y alto nivel en el que Stan espera desplegar sus capacidades y precisamente tiene el máximo éxito frente a este representante. Hace una lectura rápida de los detalles significativos e improvisa un discurso que conmueve al hombre inasequible a la corrupción económica, en un espectáculo donde los espectadores son precisamente los propios feriantes ocupados normalmente de engañar provechosamente al ingenuo. Haber vencido al representante de ese otro mundo hasta ahora inasequible, le otorga a Stan el pase final para su cambio.

II

Creo que fue a finales de un marzo tempranamente primaveral de este año 2022 que ahora termina cuando pude ver en la misma Sala Maravillas de Teruel la última película de Álex de la Iglesia. Poco amigo de la truculencia sanguinolenta, salí disgustado, pero solo moderadamente, gracias a la continencia en los excesos. Las críticas hablaban de un homenaje al *giallo* italiano, al *slasher* americano o a las producciones de bajo coste de la *Blumhouse*, pero lo tremebundo y horripilante no me había parecido centro de interés fundamental en la película, ni argumental ni estéticamente. Tampoco se daba la típica *sexplotation* del género, vinculada a la violencia y ni hablar del presupuesto reducido, ni la falta de vuelo estético, ni la ausencia de molla intelectual. Incluso la presencia del psicópata asesino vestido de vengativo Rigoletto en el carnaval veneciano tenía cierta gracia significativa, cierto trasfondo épico. Sin embargo, algo fallaba en la película, algo tenía que explicar la insatisfacción global. En visionados posteriores iba a ser fácil criticar la inconsistencia dramática del grupo de turistas españoles que, como personajes, hacen semejante alarde de frivolidad incómodo y grosero y, como actores, adolecen en general de la presencia ante la cámara y el carácter contundente que sí logra el grupo de los italianos. De hecho, jugar a retirarles el estatus de protagonistas para concedérselo al bufón asesino y a su hermano *el Dotore*, con su pareja, *la Arlequina*, contra la lógica argumental, multiplica el fondo dramático, mengua la superficialidad. Había todavía un aspecto inquietante que afilaba la insatisfacción: el espejo en el que mirarnos como los turistas que alguna vez hemos sido, nos ofrecía a los pobres desapercibidos calienta-butacas del cine una terrible conclusión. Me pareció, finalmente, encontrar una lectura que, con un ligero esfuerzo, volvía a congraciarme con la línea filmográfica de Álex de la Iglesia.

Como ocurre con *El callejón de las almas perdidas*, la secuencia inicial de menos de tres minutos, en este caso previa a los impactantes títulos de crédito, que tan acertadamente caracterizan la obra del bilbaíno, recoge la esencia de la película toda y adelanta la clave de la mentada lectura. Una pareja de turistas americanos aprecia las bellezas típicas de una Venecia algo descolorida y desgastada en pleno carnaval, donde la valla protectora para evitar los accidentes que pudieran ocasionar los desprendimientos de fachadas decrépitas en edificios abandonados no resta valor a su admiración por la antigüedad, el reflejo del agua, y, claro, el puente y la góndola, que solo se colmará con la publicación de un eventual GIF en internet. Tras la valla, un grafiti bajo la placa municipal que anuncia *Calle del Teatro* (en español, para no perder la pista) exhibe una repulsiva rata sobre el lema *Fuori grandi navi*. Después sabremos que ese edificio es el del Teatro Manin, abandonado e inundado por hundimiento en las aguas de los canales, como tantos otros, donde más tarde se alcanzará el clímax trágico, también estético, de la película (una construcción circular). Es evidente que la pintada es de denuncia, que la rata representa a los turistas que son traídos masivamente por los cruceros, dragón marino que también ha debido de traerlos a ellos. Sabremos después que las ratas compartieron la peste que en tiempos remotos asoló la ciudad, hasta el punto de usar los cadáveres como cimiento de nuevas construcciones en la isla que sirvió de cementerio (Poveglia), donde se cuece la escena final de la película. Algunos venecianos han debido de identificar la causa de la muerte masiva remota con algún grado de destrucción actual, es evidente, excepto para la pareja de turistas americanos, decididos a obviar el significado de la denuncia implicada en el grafiti. Ahora es arte. A ellos el dibujo les recuerda por el estilo a otro que vieron en Londres. Seguramente el mismo artista. Ah, un elemento de cohesión artística, dos lugares emblemáticos de la vieja Europa, ya tenemos un hilo argumental para el GIF que subiremos a internet.

Como ocurre con "El callejón de las almas perdidas", la secuencia inicial recoge la esencia de la película toda

El Dottore y el Bufón sobre la montaña de cadáveres en la isla-cementerio en 'Veneciafrenia'

En la puerta hay un símbolo que parece ancestral, sorprendente tanta antigüedad. Centrado el objetivo de la cámara del turista y del director sobre él, súbitamente la puerta se abre y el símbolo queda sustituido por la cara de un bufón gruñón, casi diabólico, de cascabeles algo descompuestos, con una estridencia musical de fondo que estrena la partitura. La sorpresa se truca admiración. El bufón se mueve algo amenazante. No obstante, la risita floja disimula la tensión. ¡Estos venecianos, sí que viven el arte, la teatralidad! El futuro reportaje viral bien merece una foto posando delante de la rata, a manos de Rigoletto, aunque, claro, ellos no conocen la ópera y la asociación del personaje de Verdi con la venganza. La foto es imprescindible, es el ojo del turista; de hecho, Venecia sólo es el producto de su visión, no hay nada más. Tras una provocación inicial, sin embargo, el ojo en bandolera del turista se convierte en arma contundente y los golpes llueven sobre la cabeza de su propietario hasta noquearlo. La honda de David derriba a Goliat, a uno de sus representantes. Los turistas enmascarados que pasean despreocupados fácilmente se convierten en el público que caracteriza su destino, en espectadores a la voz del lema del bufón: *Fictione, fictione!*. Se arremolinan en el puente con góndola disparando cámaras de móviles y riendo las gracias del payaso que, bajo la lluvia de aplausos, introduce en el teatro a quienes serán sus próximos cadáveres.

Sin transición, una hélice gigante azulada llena la pantalla en la siguiente escena: una vorágine de detritos golpea las columnas de madera que los antiguos venecianos trajeron de los bosques de Croacia para soportar su increíble paraíso; en el fondo pacen también algunos esqueletos. La *turismofobia* ha enseñado sus dientes varias veces en Venecia después de haber sido declarada Patrimonio de la Humanidad por la Unesco en 2014. Los cincuenta millones de visitantes para una ciudad que apenas alberga cuarenta mil y que se presume deshabitada para el final de esta década no pueden no dejar huella. La película de Álex de la Iglesia no se ha cebado con la exposición de los comportamientos turísticos más truculentos de los que ha habido registro, como orinarse en edificios históricos, exhibir cuerpos semidesnudos, acampar en la plaza de San Marcos, zambullirse en algún canal o guarrear todo a su paso. Nuestro grupo de cinto turistas españoles que improvisan una despedida de soltera no viajaron a Las Vegas por falta de presupuesto; en 2016 un anciano local gritó desesperado ante unos bañistas encantados: ¡Venecia no es *Disneylandia!* Ese mismo año, un periódico reflejó el cartel de un cerdo con pantalones cortos y ademanes de turista. El director bilbaíno ha recurrido a la identificación más sórdida, contundente y sutil con la rata portadora de la peste. El choque de uno de esos cruceros que traía 2500

pasajeros, de esos que no pernoctan y contribuyen con el mínimo consumo, contra un muelle de Venecia en 2019, es tomado como componente biográfico fundamental del artífice del movimiento de protesta en esta película rodada en una Venecia extrañamente vaciada por la pandemia de 2021. El hijo del *Dottore* y la *Arlecchina* muere durante las protestas tras el simbólico accidente. Draghi se vería obligado a firmar el polémico decreto de prohibir el transcurso de los desaforados mastodontes por aguas venecianas.

La turismofobia ha enseñado sus dientes varias veces en Venecia después de haber sido declarada Patrimonio de la Humanidad por la Unesco en 2014

En la película no se mencionan directamente los efectos perniciosos del turismo masivo: falta de espacio para habitar, elevación desmedida de precios, desplazamiento de la población autóctona. En el épico discurso de Hugo, el *Dottore*, dirigido, en inglés, a los turistas y a las autoridades que están enfocando su atención a la importante cumbre Ítalo-Francesa que va a celebrarse inmediatamente, hace una defensa esencialista de su ciudad identificada con la belleza, el ideal por el que, como hombre, vale la pena morir: *acostumbrado a estar rodeado de lo extraordinario, como si fuera algo normal. Despertarse cada día viviendo en el paraíso… no supe apreciar esta belleza hasta que comenzó a desaparecer…* Es una cuestión existencial para Venecia. No es un problema de economía, de comodidad, ni siquiera de aculturación. Apenas existe la ciudad, ya está siendo otra cosa, convirtiéndose en algo distinto, ajeno a sus auténticos habitantes, desposeída de su ser. Una Venecia moribunda da sus últimas bocanadas a través de las palabras del cabecilla. Esa *otra Venecia* que se impone es el resultado de la versión de los turistas, *la verdadera plaga del siglo*. El leitmotiv de la peste es irrenunciable a lo largo de la película: *como las ratas, se reproducen por millones, proliferando por todo el mundo, transportados en esos horribles y enormes cruceros*.

He observado que la mayoría de los críticos cinematográficos de la película ridiculizan este contenido contestatario reduciéndolo a excusa argumentativa para el *giallo*, guiño a la acuciante actualidad e incluso gesto amable con los patrocinadores venecianos. De esa manera, el contenido crítico parece más una carga incómoda para una película de entretenimiento que otra cosa: el oportunismo del tema de la *turismofobia*, que también se mantendría palpitante si el contexto fuese Barcelona o París. Persisto en revisar la lectura.

Me parece un acierto que Álex de la Iglesia haya elegido el periodo de carnavales para esta Venecia moribunda. Si las grandes hélices de los súper cruceros destruyen los pilares sobre los que se asienta Venecia sin que lo vean los pasajeros que derrochan sus selfis en las plataformas a bordo, con fondo de Palacio Ducal; si las máscaras de la *Comedia Dell 'Arte* camuflan las frívolas vidas de los irrespetuosos españoles; si el turismo masivo transmuta no sólo la percepción, si no la realidad misma de lo que visita, ¿qué mejor que los carnavales? El siguiente asesinato de Rigoletto que nos ofrece el director bilbaíno parece una alegoría de todo esto: una puerta está cubierta de bellas máscaras clásicas, hechas de esa porcelana fina que sustrae toda vitalidad al rostro del portador. A un extranjero solitario le llama la atención que, en la que ocupa el centro de la puerta, hay algo semejante a unos globos oculares que se mueven y se acerca para cerciorarse de que no es posible la vida detrás de escaparate tan bello. Pero está la vida de los ojos del bufón, así como más abajo la mano que blande el estoque que atraviesa mortalmente su cuerpo. Vida trasmutada en muerte tras la máscara. Arrastrado el cadáver, la puerta se cierra con el tintineo de la única roja, con rostro de diablo.

Me parece un acierto que Álex de la Iglesia haya elegido el periodo de carnavales para esta Venecia moribunda

Más adelante, cuando ya ha comenzado la persecución del grupo de españoles, se repetirá la recepción de aplausos de los turistas entusiastas, bajo la lluvia de flashes, tras el degollamiento de otra paseante, esta vez japonesa, de nuevo sobre puente con góndola. *Fictione, fictione*, clamará el bufón que finge orgullo modesto por su éxito.

Finalmente, llega el clímax trágico en el Teatro Mine, que cerraba el círculo comenzado con la introducción. Isa, Susana y Giacomo intentan desenmascarar al asesino. Permanecen secuestrados Arantza y José bajo órdenes de Hugo, el *Dottore*. Javi ya yace descabezado. El accidente del gondolero motorizado italiano, Giacomo, y el socorro que le

presta la intrépida casadera, Isa, los salvan por el momento del enfrentamiento. La bella Susana se defiende de los ataques despiadados del asesino en un teatro deslumbrante, donde las butacas apenas se salvan de la inundación marina y en el escenario reposan abandonados artilugios, ropajes, attrezzo diverso de días más gloriosos de óperas emblemáticas. Rigoletto está en su medio y trepa por escalas y descuelga telones como en su momento pudo jugar señorialmente el jorobado de Notre-Dame, otro monstruo de la literatura. Los ojos del Nabucodonosor arrodillado en su cueva, dibujado por William Blake, parecen mirar brevemente la escena no teatral que se desarrolla en el escenario, hasta que el telón del que cuelga cae al suelo. Finalmente, y tras no escasa defensa, Susana cede sus fuerzas, las manos atravesadas por garfios con cuerdas necesarios para las tramoyas. Un gancho mayor fatídico atravesará la espalda de Susana y Rigoletto lanzará su cuerpo al vacío. La turista española que obedece a ese nombre colgará sobre el proscenio de tres cuerdas con garfio, como una marioneta movida sin demasiada gracia por un bufón jocoso, mientras Isa fracasa en el intento de socorrerla. La Bella se ha convertido en personaje teatral, en pieza de una obra sin argumento, en tétrica marioneta, a manos de la Bestia vestida de Rigoletto. Con esta expiación culmina su teatralidad, su alejamiento de la vida real.

En la grabación difundida por los medios, el *Dottore* había afirmado que los turistas estaban cambiando la esencia de Venecia, transformando el mundo. Mucho antes de atender a esa grabación, ya estábamos ligeramente irritados por la falta de decoro y educación, la exhibición de ruido y desorden, la vulgaridad e ignorancia militantes, la exaltación de la frivolidad y la insolidaridad del grupo de los españoles en sus andanzas por la ciudad. Cierto es que, como dijimos, este grupo-protagonista carece de entidad suficiente para sostener la línea argumental de la película, pero en su descargo podrá defenderse que precisamente cumplen con el papel falto de entidad que la exhibición de su superficialidad exige. Hay un intento de trabar algunas relaciones dramáticas entre ellos: la hostilidad fraternal de la sensata Isa y el descerebrado José, la disparidad de sensibilidades de la competente Arantza y el egoísta Javi, la soledad camuflada de Susana…, pero el conjunto de desaciertos los priva del encanto necesario, creo, pese al papel repulsivo asignado, para la identificación del público. Demasiado impertinentes. La identificación repele. Sin embargo, eso no reduce su funcionalidad.

Me atrevo a sostener que en esta película no se trata del tema de los defectos de los turistas y sus consecuencias ni de la cuestionable *turismofobia* puntual. Cabe la lectura en un plano mayor. La denuncia se refiere al empobrecimiento de la percepción general de las sociedades modernas que tiene una tendencia reprochable hacia la ligereza, espectacularidad, frivolidad. Una percepción moderna que todo lo hace simple, vano, cosificado, enmascarado. Una percepción capaz de transformar los lugares, las relaciones, las vidas, las *Venecias*, en cáscaras vacías, aparentes, acumulables, coleccionables, exhibibles, olvidables.

'La Soledad', de Rigoletto, clamando "Vendetta!" en 'Veneciafrenia'

Me atrevo a sostener que en esta película no se trata del tema de los defectos de los turistas y sus consecuencias ni de la cuestionable turismofobia puntual

En la película hay también un toque evidente de nobleza en la perspectiva del *Dottore* y su grupo. En todas las apariciones del personaje vestido de negro, con su larga nariz ganchuda, llena la escena con su carisma. Su casa pletórica de cuadros con retratos de familia con solera y candelabros de un lujo trasnochado, rezuma la añoranza por un mundo superado. La *Arlequina* es pura elegancia, mesura, buen gusto. Lo noble está en contraste con lo zafio, lo selecto y elitista frente a lo masivo y popular. Es la masificación del turismo asequible lo que ha llenado de vuelos *low-cost*, paquetes todo incluido y rutas intercambiables la superficie

del globo. Pero la película parece decir que no es tanto la masificación el problema, como la vulgarización de los individuos que simbólicamente representa esa masa. El sacrificio de la Belleza.

Frente a la elegancia del dirigente del grupo de acción, que acaba suicidándose enlazada su muñeca ensangrentada a la de su pareja, sin cometer asesinatos, la brutalidad del bufón asesino, que morirá a manos de la policía en las aguas del canal. Pero una cosa no parece ir sin la otra, las dos caras de Jano, Hugo y Piero, dos mellizos, interpretados de hecho, con acierto, por el mismo Cosimo Fusco, uno ex director de un psiquiátrico, paciente y trabajador subalterno en el mismo hospital el otro. El bufón, que fue la Bestia frente a la Bella en el Teatro Mime, tras una larga cadena de asesinatos, fusionado con su otra cara noble y sacrificada, resulta obra del mayor tirano, de ese monstruo mayor que lo invade todo, ese Goliat que a todo lo priva de su autenticidad.

Sin embargo, hay una posición intermedia. Giacomo es el gondolero italiano que ayuda a los españoles sin ser traidor a la causa. Reconoce que del turismo se vive en Venecia y parece responder a la angustiosa pregunta que todos los personajes perseguidos se hacen: ¿por qué yo, por qué nosotros? En el paradigma individuo frente tendencia parece estar la solución. El culpable no es este o aquel, algo que Rigoletto, bufón del Duque con Verdi, no sabe ver. No cualquier turista, como Arantza o José, cuyas vidas ese otro hermano, con aires de Duque, sabe perdonar, sino la política turística. No cualquier individuo en su pobre percepción del mundo, sino las narrativas colectivas empobrecedoras que se nos imponen.

Cierto es que en la película discurren cadáveres, sustos, persecuciones, torturas, misterios, intrigas, cábalas, esoterismos… Pero prefiero quedarme con la belleza de esas escenas grandilocuentes, barrocas, inolvidables de que a veces hace gala el bilbaíno: la cámara rodeando circularmente al bufón abandonado en la boya frente al Palacio Ducal, en contraste opositor con la misma circularidad en torno al grupo español haciéndose su primer selfi en Venecia; la persecución discreta de personajes enmascarados de sonoras pisadas por plazas vacías y el apresamiento posterior de una Arantza aterrada sobre el puente; la escenografía siniestra, intensa, recargada del Teatro donde colgará la marioneta…

Cierto es que en la película discurren cadáveres, sustos, persecuciones, torturas, misterios, intrigas, cábalas, esoterismos...

III

En el comienzo de la segunda parte de *El callejón de las almas tristes*, Molly repasa el libro de claves heredado de Pitt asociando números a frases-clave para engatusar al público, que en conjunto forman un auténtico monólogo interior que debería servirle como aviso de su subconsciente de lo que le espera con Stan Carlyle: *No hay que confiar en nadie…, la pérdida de todo…, soledad…* Mientras, Carlyle descansa en un sillón al amor del fuego. La confortable estancia es un apartamento completo en lujoso hotel, pero no es un hogar propio, dos años después de abandonar la feria. El fuego que calienta su cuerpo se enciende en su mente y quema de nuevo, en la pesadilla que gira eternamente como una noria, el cuerpo de su padre y la casa familiar, esta vez incluyéndose a sí mismo, elegantemente vestido sobre el sillón, soñando dentro de su propio sueño.

En efecto, a diferencia de Álex de la Iglesia, Guillermo del Toro enlaza todos los elementos compositivos de su película en una sucesión significativa perfectamente coherente y cerrada. No hay hilos sueltos, ni escapatoria para el protagonista. Los elementos circulares parecerán primero coronas grandiosas sobre la cabeza de Carlyle y se harán después opresivos y asfixiantes en el despacho de Lilith, esa suspicaz psiquiatra que colaborará con él, a cambio de mostrarle su verdad oculta en el diván, para traicionarlo después, y que hace honor a la connotación rebelde y dominante, asociado a la mujer fatal, de su nombre mítico. La intemperie y la lluvia de la feria habrán dado paso a los lugares cerrados y elegantes o a los paisajes nevados y fríos, asociados al ascenso vertiginoso del timador. El exceso de una codicia ilimitada que no puede saciar sus ansias, la trayectoria del misil que no puede parar. Y la caída final, otra muerte, pérdida de todo, el sabor amargo de la traición, el vagabundeo, el alcohol ineludible, y esa fatal expresión final del círculo, la recuperación final del destino que siempre supo que lo estaba aguardando: el papel del engendro en el fondo del pozo.

Guillermo del Toro

En efecto, a diferencia de Álex de la Iglesia, Guillermo del Toro enlaza todos los elementos compositivos de su película en una sucesión significativa perfectamente coherente y cerrada

Guillermo del Toro ha trabajado con monstruos a lo largo de toda su vida: los primeros detalles de su biografía, en compañía de su hermana; su primera casa en Los Ángeles dedicada a elementos fantásticos; la siguiente casa-museo en Guadalajara, México, con sus representaciones más queridas. Ese vampiro bueno que sólo quería alcanzar, tan humanamente, la eternidad, pero que se niega a probar la sangre una vez más por amor a su nieta muda, en *La invención de Cronos*, de 1993. Los insectos gigantes de *Mimic*, del 97, su primera incursión, aún poco libre, en Hollywood, producto de la manipulación genética equivocada. Esa primera parte de la trilogía aún no acabada en torno a la Guerra Civil española, llamada *El espinazo del diablo*, de 2001, donde se conjuga acertadamente el asesinato misterioso y la historia de un fantasma que hace finalmente justicia. Esa segunda entrega de la franquicia *Blade*, de 2002, en la que el cazador de vampiros con katana adquiere una cierta personalidad y consistencia que hace tope con los límites de la originalidad *hollywoodiense*. Los *Hellboy* del 2004 y 2008, con ese simpático, iracundo e irónico demonio verde y humanizado que trabaja en Asuntos Paranormales del Pentágono y se pasea desenvuelto por el mercado troll. La genial *El laberinto del* fauno, de 2006, donde el mundo fantástico de la niña compite en verosimilitud con la crueldad mostrada por el bando ganador de la guerra en su lucha contra el maquis. El *Pacific Rim*, de 2013, que popularizó universalmente los *kaiju* japoneses, esos monstruos que surgen de una brecha en el fondo del Pacífico y que actúan despiadada y planificadamente contra unos robots que solo pueden intervenir si dos humanos armonizan perfectamente sus cerebros. Esa película gótica de estética soberbia titulada *La cumbre escarlata*, de 2015, donde la maldad de dos hermanos supera a la de los fantasmas. Ese cuento de hadas apasionante y entrañable, *La forma del agua,* de 2017, donde personajes marginados se alían con la bestia acuática para salvar el amor de la implacable persecución autoritaria. Todas ellas con elementos fantásticos notables, monstruos que subvierten lo que de ellos se teme, hombres que los superan en crueldad.

El monstruo en todas sus versiones, hasta llegar a nuestra película de 2021 en que la bestia anida en el interior del hombre que no es capaz de cerrar sus profundas heridas y se entrega a la codicia ilimitada y a la mentira para intentar vanamente restañarlas. Guillermo del Toro recuerda en una entrevista las virtudes de la técnica centenaria japonesa llamada *kinsugui*, que consiste en la reparación de las piezas de cerámica rotas con hilos de oro, precisamente para convertir las cicatrices restañadas en estética mejorada de los objetos. Esa debería haber sido la opción óptima de Stan Carlyle, para no convertirse en engendro humano. Ese es el propósito de jugar con monstruos, particularmente en las pantallas del cine, antes de permitir que los que anidan en todos nosotros puedan adueñarse de nuestras vidas.

Ese cuento de hadas apasionante y entrañable, La forma del agua, de 2017, donde personajes marginados se alían con la bestia acuática para salvar el amor de la implacable persecución autoritaria

La ópera prima de Álex de la Iglesia fue la ciberpunk *Acción mutante*, de 1993, donde transhumanos y mutantes forman una banda dedicada al robo y extorsión de ricos y guapos, con planetas sorprendentemente cercanos y transportes siderales de palitos de cangrejo. El bilbaíno estrenó *El día de la bestia* en 1995, para mostrar a un teólogo vasco pretendiendo salvar a la humanidad del influjo definitivo del demonio con la ayuda de un estafador visionario muy popular en la telebasura. El cura hace el mal para atraer la confianza del íncubo y evitar su extensión. La ambigüedad entre la alucinación compartida y la verdad incuestionable presiden la obra. En *Perdita Durango*, de 2007, el santero hispano-mejicano oscila entre atracos de banco y misas negras y, con el apoyo de su compañera, pareciera que ninguna versión del mal les es ajena, pero más bien parecen buscar cómo transcender los límites que la sociedad impone a la vida para ejercer el didactismo de la transgresión ante la pareja de ingenuos americanos. En *La comunidad*, del año 2000, el colectivo de habitantes de un bloque de pisos madrileño se convierte en monstruo ambicioso que se autodestruye por la codicia. En la *Balada triste de trompeta*, de 2010, los payasos se convierten progresivamente en monstruos desfigurados en competencia por una mujer, para acabar destruyendo lo que aman. En *Las brujas de Zurragamurdi*, de 2013, un grupo de brujas vascas caníbales pretende apoderarse de unos ladrones que acaban superándolas. En *El bar*, de 2017, los clientes misteriosamente encerrados acaban devorándose mutuamente.

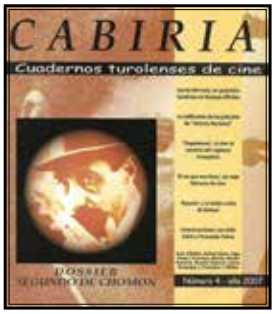
De nuevo, una amplia paleta de monstruosidades que se decantan hacia la *Fear Collection* de Amazon, a cuya lista de filmes de terror Álex de la Iglesia aporta esta primera entrega titulada *Veneciafrenia*, de 2021. Como hemos visto, de nuevo, esta vez el monstruo es humano y colectivo, en realidad la sociedad contemporánea entera en su incesante avance depredador. No faltan concomitancias útiles entre ambos planteamientos. La frivolización de la percepción del mundo combina bien con el territorio de la farsa y la mentira, gobernado por la codicia, que nos ha tocado vivir. La credulidad ingenua, el engaño buscado y consentido, el apartamiento intencionado y satisfactorio de la verdad, a juzgar por nuestros directores, parecen presidir nuestros días.

Una amplia paleta de monstruosidades que se decantan hacia la Fear Collection de Amazon, a cuya lista de filmes de terror Álex de la Iglesia aporta esta primera entrega titulada "Veneciafrenia"

Nº 1. Año 2004
Infancias de película. El cine en la Guerra Civil • Cercas-Trueba, un matrimonio de conveniencia • La imagen como sentido • Entrevista a José María Latorre y a Tomás Pérez Turren • Hacer cine en Teruel

Nº 2. Año 2005
La Guerra Civil en el cine de ficción de la democracia • Un western español: *Carne de horca* • Javier Marías y el cine • Antón García Abril: La música como significante fílmico • Recopilar la obra de un mago de la pantalla (Segundo de Chomón) • Entrevista a Mariano Barroso • Iranzo: El oficio de un artesano vital • La memoria atrapada • Una isla de película. Cuba en la historia a 24 imágenes por segundo

Nº 3. Año 2006
Los olvidados: Tras la máscara, las dos miradas • Buñuel-Julio Alejandro: cinco filmes • Bayo Marín y el cine: las estrellas de tus ojos • Dimensión creativa del actor • Esperanza en Sierra de Teruel • Méliès y Chomón en la Luna • El zoo de Kusturica -y otras bestias en la literatura y el cine- • Al norte de río Grande. Los hispanos de Estados Unidos en la pantalla • Ángel Gonzalvo: Una vida ligada al cine • Las cajas españolas en Teruel. Cine y Guerra Civil



Nº 4. Año 2007
García-Herranz: un guionista de éxito en tiempos difíciles • La calificación de "Interés Nacional": regulación y películas premiadas • *Pequeñeces*: una película del 'star system' Cifesa al servicio del régimen franquista • 'El río que nos lleva': un viaje literario de cine • Chomón, un precursor del lenguaje cinematográfico. Los fondos de la Filmoteca de Catalunya. • *Nazarín* del otro lado del espejo. El doble exilio de Buñuel • Dos amantes de cine. Aída Folch y Fernando Tielve

Nº 5. Año 2008
Miguel Buñuel Tallada. Historia frustrada de una pasión cinéfila • Dinosaurios de película: del *stop motion* a la animación digital • El travelín de Chomón. Un recurso educativo audiovisual sobre los inicios del cine • Un siglo de *El hotel eléctrico* • Javier Navarrete. Los arpegios para cine de un turolense • Ana Arrieta: "Borau es un perfecto presidente con el que llevar para delante esta Fundación" • Una historia del cine como acto social en Teruel

Nº 6. Año 2009
De Chomón a Tim Burton fotograma a fotograma • Del Turia a Turín. Un viaje tras la huella de Segundo de Chomón • Teruel: Un escenario de cine. Un recorrido por las películas ambientadas en la provincia y por los cineastas turolenses • Atrapados por el *Ángel exterminador*: Buñuel en el cine de Tomás Gutiérrez Alea • Cineasta hallado muerto a la salida del Pilar: Antonio Maenza y el lenguaje no del cine en el cine, sino del cine contra el cine

Nº 7. Año 2010
El arte y la figura del artista en el cine • En el interior de la Tierra • El mundo de Luis Buñuel en *El día de la bestia*, una propuesta didáctica • Manuel Rotellar. La disección entomóloga del cine • Como por arte de magia. El 'deus ex machina' y otras fantasmagorías en la literatura y el cine

Nº 8 Año 2011
Un mundo cruel: el cine de Alejandro González Iñárritu • Voces de fondo. La voz en off en el cine documental • Natividad Zaro Casanova: la 'modesty blaise' del cine franquista • Entre el infierno y el paraíso. Las drogas en la ficción

Nº 9. Año 2012
Adolfo Aristaráin. El cineasta insumiso • Un muerto que se resiste a ser enterrado: el western contemporáneo • Cine y brujería: alquimias, hechizos y otros prodigios • Detener el tiempo I. Sobre fotos y fotógrafos en la literatura y el cine

Nº 10. Año 2015
Donoso y el cine. Buñuel y *El lugar sin límites*: una relación tormentosa • Reprimir la fascinación • Resacón de posmodernidad: (Per)versiones de la nueva comedia americana • Guillermo del Toro, el cineasta en su laberinto • José Antonio Vizárraga o la pasión de rodar

Nº 11. Año 2016
Nicanor Villalta peliculero • Esta no es una historia real • *¿Quién puede matar a un niño?* Un recorrido por la maldad infantil en el cine de terror • El cine documental español en lo que va de este siglo • *Gran Casino*, la película que fracasó por el boicot a Jorge Negrete • Un baile de máscaras, un negativo secuestrado y la leyenda negra española de Orson Welles • El expediente académico de Edgar Neville en el archivo del IES Vega del Turia• De la Muestra de Cine Turolense a Animateruel • La sombra luminosa de Chomón

Nº 12. Año 2018
Voces líricas turolenses en el cine • *Luz de gas*: una historia de violencia • Don Quijote y el cine. La eterna metamorfosis • De La Iglesia y Manzano: unas vidas demasiado silenciadas • 'Desafío Buñuel' rescata Teruel para la carrera cinematográfica • El Amor en el cine de Ciencia Ficción • Amar al cine y amar con la nostalgia • Detener el tiempo II. Fotos y fotógrafos en la literatura y el cine

Nº 13. Año 2019
Las películas *Petra* y *Roma*, lo mejor de 2018 según la revista *Cabiria* • El thriller en el audiovisual español de ámbito rural • *Buñuel y el laberinto de las tortugas*. La aventura del paisaje humano • Entrevista a Jaime Rosales y Enrique Martínez-Salanova • *Nighthawks*: Pantalla de soledades y tristezas • Cine y discapacidad. Una relación comprometida • Antonio Cano y el primer cineclub en Teruel • TLT: Vivero de creadores audiovisuales • Crónica del II Rally cinematográfico 'Desafío Buñuel'

Nº 14. Año 2020
El virus del cine • El salón Avenida en La Puebla de Híjar • Recuerdos del Cinema Aragón de Caminreal • Los cines de Villel en el s. XX • Desde Teruel con amor • Entrevista a Jordi Sánchez-Navarro • De plagios, toritos bravos y el escritor español más adaptado en Hollywood • La representación de Los niños de Rusia y los rusos en el cine español actual • Pioneras del cine: Directoras fuera de campo • Teruel aplaudió el estreno de *Las niñas* • Sangre, sudor, lágrimas y palomitas • *El Sur*, de Víctor Erice • El cine español en la inmediata posguerra • La *llamada*. La joya oculta del terror español

Nº 15. Año 2021
La nostalgia de los viejos cines • Los cines ambulantes en La Fresneda • Cuando en Monreal del Campo había cine • Los 'Cinema Paradiso' de Fuentes Claras • Pequeña historia de los cines de Valderrobres • *Chomón a media luz* • Las innovaciones técnicas y narrativas en el cine de Chomón • Una nueva mirada a *El travelín de Chomón* • Entrevista a Mercedes Gaspar • Las cenizas de Buñuel o la broma final • El legado de José Miguel Iranzo • El entusiasmo y el compromiso de Jaime Fontán, en el recuerdo • Crónica del IV 'Desafío Buñuel' • *García y García* • José Luis Garci • Los héroes problemáticos de Thomas Vinterberg • *La hija de Juan Simón* 1935 • El director de fotografía

Revista del Cineclub-Cine Maravillas. Año 2000
Los olvidados: un homenaje a Buñuel Lo social y el cine. Cineclub del Cine Maravillas • Cine y compromiso • Visionar la realidad • Las mujeres de Buñuel • Cine y educación • Los otros olvidados • Propuesta de trabajo en el aula con *Los olvidados*

Revista del Cineclub-Cine Maravillas. Año 2001
Mujer y cine. Una introducción a la presencia femenina en el séptimo arte • El cine de las pequeñas cosas. La mirada de la mujer en el cine francés. Historias intimistas, cercanas y femeninas • Todo sobre sus madres. Una cierta mirada masculina sobe la mujer en el cine español contemporáneo: 'Solas, 'Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto' y 'Todo sobre mi madre' • Rostros de mujer con paisaje al fondo. La mirada femenina del cine de María Novaro

Impreso en los talleres de TerueliGRáfica
Impreso en España - Printed in Spain

ISSN 2171-3529